أقنعة ألف ليلة

فى الشعر العربى الحديث

عبدالرحمن بسيسو*

مدخل:

تفضى أية محاولة تكتفى بتقصى التأثيرات المباشرة لكتاب (ألف ليلة وليلة) على القصيدة العربية الحداثية المعاصرة إلى توليد انطباع أولى مؤداه أن «هذا المصدر الخصب يكاد يكون مفقودا فى شعرنا المعاصر»[1]. وعلى الرغم من أن بعض الدراسات قد تبنت هذا الانطباع وحولته إلى استنتاج، ثم أقامت عليه فروضا أخرى، واستخلصت نتائج تتعلق بمدى حضور وهيمنة المصادر التى استلهمها الشعراء وهم يصوغون قصائدهم، نسيجا وبناء، فإننا نملك من المعطيات ما يؤهلنا للتقدم بفرض هو على النقيض تماماً من ذلك الفرض الشائع.

ولعل أهم مصدر لتوليد هذه المعطيات يتمثل فى عدم الاكتفاء بتقصى التأثيرات المباشرة وتجاوزها إلى تقصى التأثيرات غير المباشرة، الغامضة والخفية، تلك التى تتسرب فى جسد القصيدة دون أن تفصح عن نفسها أو تبين؛ بحيث يتطلب أمر العثور عليها إجراءات منهجية كثيرة المداخل والمستويات، وجهدا دؤوبا يتوجب على الباحث أن يبذله كى تفك القصيدة مغالقها، وكى تخلع قناعها عنها، وكى يبدى جسدها الكثيف شفافيته، ويفصح، تاليا، عن النصوص الغائبة فى ثنايا طبقاته، وخلاياه.

إن سطح القصيدة هو، دائماً وباستمرار، مدخلنا الوحيد إلى أغوارها وذلك على نحو ما هو (الدال) مدخلنا الوحيد للعثور على (المدلول). غير أن هذه الحركة الأفقية بين الدال والمدلول لاتمكننا من العثور على ما يجاوز الدلالة السطحية المباشرة، وهى الدلالة التى ينبغى أن نشك فى إمكان أن تكون هى أقصى ما تسعى القصيدة إلى أن توصله إلينا، ولاشك أن ما من شئ قادر على توليد «التساؤل» غير «الشك»، فإذ نشك فى إمكان أن يكون «الدال اللغوى» قاصراً فى القصيدة على الإيحاء، بما هو أبعد من «المدلول المعجمى»، فإن علينا،

---

* ناقد وباحث، فلسطينى.

والحال هذه، أن نشك فى إمكان أن يكون فى نشر الكلمات والألفاظ، والإشارات والرموز، أو الأحداث والوقائع والصور، العائدة مباشرة إلى هذا النص المصدرى أو ذاك، ما يدل على تأثيره الفعلى، الحيوى، فى هذه القصيدة أو تلك؛ فقد تمتلئ القصيدة بمفردات ومصطلحات مستقاة من النصوص الصوفية، أو الحكايات الشعبية، فى حين يؤكد التحليل المعمق فقدان صلتها بالتصوف أو بالأدب الشعبى، فلا تكون القصيدة «قصيدة صوفية» أو «قصيدة شعبية» مثلما لا تكون القصيدة التى تمتلئ بإشارات أسطورية، قصيدة أسطورية، أو «أسطورة»، بالضرورة.

يعجز التحرك الأفقى على سطح النص عن اقتناص الجوهر الخفى المتخفى خلف الكثير من الأقنعة المتراكبة، وهو الأمر الذى يعنى أن التأثر المباشر ليس تأثرا جوهريا دائماً، قد يستتبع بتأثر جوهرى عميق، وقد لا يستتبع، فيظل سطحيا يتحرك على مستوى العلاقة الأفقية بين الدال والمدلول، أى على مستوى علاقات الحضور: حضور النص المصدرى فى نص القصيدة وفى إطار تجل واحد من التجليات المحتملة لقانون التناص، هو التجلى السطحى الذى يتبدى من خلال ما يمكن أن يسمى بـ«التناص المعجمى» أو «الاقتباس» أو «الاستشهاد» أو «التضمين المباشر» أو ما شابه ذلك.

ولئن كانت الحركة الأفقية التى تتبنى قراءة تقليدية للنص تصلنا بهذه الآليات، فتغلق إمكان اكتشاف آليات أخرى، فإن الحركة الرأسية التى تؤسس قراءة حداثية للنص، وتتأسس بها باعتبارها قراءة مسكونة بالشك والتساؤل، تستمتع بلذة القراءة، فيما هى مأخوذة بلذة الاكتشاف وتوسيع عالم النص، وهى وحدها الكفيلة بفتح إمكان تعرف آليات التناص التحتى العميق، أو لنقل «تناص الغياب» الذى لايمكن أن يتبدى إطلاقاً على سطح النص؛ لأنه غائب فيه، يتوارى عن الأبصار المسلطة على نقطة أفقية محددة لاتعدوها، ويتخفى خلف ذلك القناع الكلى الذى يحتضن جميع الأقنعة التى ترتديها القصيدة: اللغة.

وإذ يقتضى نزع قناع اللغة نزع قناع المجاز، وغيره من الأقنعة التى ترتديها القصيدة: الإيقاع، البنية النحوية، الصوت، المحسنات اللفظية ... إلخ، فإن ذلك يقودنا إلى منطقة الميتانصية، ويدخلنا الطبقات العميقة للقصيدة ويفتح أفقاً لفض جانب من أسرارها، وذلك عبر تحويل الدلالة المتولدة على أى مستوى من المستويات إلى دال قابل لتوليد دلالة جديدة، وهكذا دواليك، ولعل فى هذه الحركة الرأسية، وما يمكن أن تقدمه من نتائج، ما يوضح جانباً من مغزى القول الشائع فى النقد الحديث بصدد انطواء النص المفرد على ما لا يتناهى من النصوص، والدلالات.

وفى ضوء ما سبق، فإننا نستطيع أن نقول إن اعتماد الإشارات والعلامات التى تمثل «بؤر تناص» منثورة على سطح نص القصيدة، باعتبارها مؤشرات دالة على تأثر الشعر الحديث بـ(ألف ليلة وليلة) هو الذى ولد الانطباع بأن أثر هذا الكتاب ضئيل جداً ولايتجاوب مع ما ينطوى عليه من خصب وغنى، ولعلنا نستطيع أن نستبدل هذا الحكم بفرض آخر، محض فرض، وهو أن كتاب (ألف ليلة وليلة) قد حقق لنفسه ـ من حيث هو نص مصدرى قابل للاستلهام والتوظيف ـ حضورا ضئيلاً فى القصيدة العربية المعاصرة، غير أنه، فى مقابل ذلك، لم يكف عن الغياب فى نسيجها، وفى بنيتها العميقة، محققا لنفسه غيابا غنيا فيها.

ونحن حين ننظر إلى (ألف ليلة وليلة) باعتباره مشروع مكتبة شعبية شاملة، توخت «إدارتها» أن تضيف لأرففها، باستمرار، ما ينسجم مع توجهاتها المعلنة، أو الخفية، أو باعتباره كتابا موسوعيا، هو أشبه ما يكون بـ«صندوق الحاوى» لأنه قائم، أصلا، على محاولة مفتوحة لتجميع وحفظ ما لا يربو على الحصر من

نصوص تعود إلى ثقافات شعوب عدة، وإلى مراحل حضارية مختلفة تبدأ من أبعد المراحل غوراً وتتواصل حتى أقربها إلينا، وحين نرى إليه باعتباره منبعا خصبا تم استلهامه كتابةً وإبداعاً في كثير من النصوص التي صارت، بدورها، نصوصا مصدرية بالنسبة إلى الشاعر المعاصر، قابلة للغياب في النص الذي يبدعه، حين نفعل ذلك، ونتابع ما يمكن أن ينطوي عليه كتاب (ألف ليلة وليلة) من خصائص ومميزات تؤهله، باستمرار، لأن يكون مصدراً مهما لا غنى عنه للكاتب والمبدع: روائيا وقاصا وكاتبا مسرحيا وشاعراً وموسيقياً وفنانا تشكيليا ومخرجا مسرحيا أو سينمائيا أو تليفزيونيا.. إلخ، فإننا نستطيع أن نتبين الكثرة الكثيرة من القنوات والطرائق والأساليب، المباشرة وغير المباشرة التي يبث كتاب (ألف ليلة وليلة) نفسه من خلالها كي يصل إلى المبدع والقارئ، وكي يتسرب في نسيج ثقافتنا، وإبداعاتنا، وحياتنا اليومية.

ولعل هذا الانسراب، الواضح والخفي، أن يكون هو أحد أهم الأسس التي دفعت الشاعر ـ والمبدع عموما ـ إلى استلهامه وتوظيف معطياته، كأنما هو يريد من خلال قصيدته التي تفعل ذلك أن يتواصل معنا عبر تسليط الضوء على المناطق المعتمة في لاوعينا، أو تلك المهوشة في وعينا المهوش، وأن يضيئها بدلالات جديدة، تصدمنا، أو تعمق رؤيتنا للتفاصيل الصغيرة، المهمة، التي تغيبها الحياة اليومية عن أبصارنا، وبصائرنا.

وإذ ينطوي كتاب (ألف ليلة وليلة) على ما يساعد الشاعر على تحقيق تواصل بالقارئ من خلال القصيدة التي تستلهمه، فإنه ينطوي، في الوقت ذاته، على تحقيق التوصيل دون الإخلال بالمقتضيات الفنية للشعر، ذلك لأن الانفتاح على التراث التاريخي والإبداعي القومي والإنساني باعتباره المجال الذي يمكن عبر التواصل معه، واستلهامه، أن نحقق ما يسميه ت.س. إليوت «استمرار الإبداعية الأدبية»، أي تلك الإبداعية التي تقوم على «التوازن لاشعوري بين التقليد بمعناه الأوسع ـ وهو الشخصية الجماعية ـ .. محققة في أدب الماضي، وأصالة الجيل الحي»[2]. ولئن كان كتاب (ألف ليلة وليلة) لا يقل أهمية عن أي من «عمد» التراث الإنساني المتداولة في احتضانه التقاليد والأعراف الأدبية التي نمت وتطورت في ثقافات مختلفة، وأعيدت صياغتها في سياق الثقافة العربية ـ الإسلامية خلال حقبتها المحورية، فإن انفتاح الشاعر المعاصر عليه كفيل ـ بالتضافر مع عناصر أخرى، وفي ظل موقف كياني حداثي من الحياة والعالم ـ بتحقيق تلك الاستمرارية الإبداعية، مثلما هو كفيل بتسهيل مهمته المسكونة بغايات التجاوز والتخطي: تجاوز إجابات «المدرسة» الكلاسيكية عن سؤال الحداثة الشعرية، وتخطي الصيغ التي قدمتها «المدرسة» الرومانسية أو «المحاولات التجديدية المغلفة بغلاف شفاف من النظرات والتجارب الرومانسية والبرناسية والرمزية»[3]، في سياق الإجابة عن السؤال نفسه، والاستمرار في تجاوز المنجز الشعري الذي يحققه الشاعر الحداثي نفسه أو غيره من الشعراء الحداثيين، وتخطيه دائما نحو منجز جديد، قصيدة جديدة، جواب جديد عن سؤال تجديد الشعر الذي يولد تحت أعطاف كل جواب.

يستطيع الشاعر، باستلهامه (ألف ليلة وليلة) أن يوظف القديم، الموغل في القدم والمتواصل على مدى الأزمان، في تجديد الحياة وتجديد الشعر، إذا ما توفر له وعي نظري يقارب الماضي برؤية نقدية وبموقف كياني عميق من التراث وواقع الإبداع، موقف كياني يجدد الماضي فيما هو يسعى إلى تجديد الحاضر وينطلق بإهاب جديد نحو مستقبل يجيء.

ولعلنا نستطيع أن نتبين الخطوط، أو المجالات التي يمكن أن يتحرك عليها كتاب (ألف ليلة وليلة) للإسهام الفاعل والثري في تحديث الشعر والإبداع، من خلال توقفنا عند مجالات ثلاث هي: الموقف من التراث، موضوع القصيدة، بناء القصيدة.

الموقف من التراث:

يعتبر الموقف من التراث أحد أهم المنطلقات التى حكمت توجهات حركة الحداثة الشعرية العربية؛ حيث دعت هذه الحركة، منذ البدء، إلى «وعى التراث الروحى والعقلى العربى، وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة، وتقييمها كما هى، من دون حذف أو مسايرة أو تردد»(٤)، كما دعت الشاعر إلى عدم الاكتفاء بالتراث القومى والانفتاح على التراث الإنسانى «كى لا يقع فى خطر الانكماشة، كما وقع الشعراء العرب قديما بالنسبة للأدب الإغريقى»(٥)، وكى يتمكن من توسيع دائرة علاقته بالتاريخ الإنسانى، والتجربة الإنسانية عبر «الغوص إلى أعماق التراث الروحى والعقلى الإنسانى وفهمه وكونه [كذا] والتفاعل معه»(٦). وذلك لأن مثل هذه الرحلة العميقة الموغلة فى التاريخ والتراث هى وحدها الكفيلة بتمكين الشاعر من تخطى النظرة الرومانسية للطبيعة، بل من تخطى الطبيعة نفسها «والامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة، فالشعب مورد حياة لا تنضب أما الطبيعة فحالة زائلة»(٧).

وإذا ما نظرنا إلى (ألف ليلة وليلة) باعتباره أحد الأعمدة المهمة، ليس فى التراث العربى فحسب، بل فى التراث الإنسانى، لأنه يتضمن أساطير وحكايات ووقائع وأحداث ومكونات أخرى كثيرة، عربية المصدر والصياغة، أو غير عربية المصدر ولكنها عربية الصياغة، أو كلا الأمرين معا، مع الانفتاح الدائم على صياغات محتملة عربية وغير عربية، فإننا نستطيع أن نقرأ فى هذا الكتاب تجليا أصيلا، وتحقيقا فعليا، مضيئا، لدعوة الانفتاح على الثقافات المختلفة وامتصاصها وتحويلها بما يتلاءم مع حاجات الإنسان والحياة والإبداع، فثمة فى (ألف ليلة وليلة) قراءات عدة، مختلفة المناظير، لتراثات وثقافات مختلفة، تقف فى خلفيتها ـ أى القراءات ـ حاجات وأغراض متنوعة، متباينة، ومتباعدة الأزمان.

إن تواصل الشاعر العربى الحداثى مع (ألف ليلة وليلة)، المصاغ عربيا، يفتح أفقا واسعا أمام تواصله مع حقول وسياقات عدة لا تعود إلى التراث العربى ـ الإسلامى فحسب، بل إلى رؤية عربية ـ إسلامية فضفاضة، مفتوحة الأكمام، لتراث الأم والشعوب الأخرى، وللثقافات وللديانات المختلفة على امتداد الأزمنة والأحقاب، وبدءاً من المراحل الأولى: الأرواحية، الطوطمية، والأسطورية المسكونة بالوثنية وبالديانات الدنيا، مرورا بمراحل الديانات العليا، المسكونة بدورها بالأساطير، وصولا إلى الحقبة المحورية الأولى التى انفتح فيها الوعى الإنسانى على العقل والتمدن، والتى أرسيت فيها الأسس الفكرية للإنسانية، وإلى الحقبة المحورية الثانية التى تحققت فى ظل الحضارة العربية الإسلامية، التى خلالها أنجزت النواة الأولى للنص المفتوح: (ألف ليلة وليلة).

وفى ظل هذه الخصائص التى تمتاز بها هذا الكتاب، فإن الشاعر لا يحقق تواصلا عميقا بروح الشعب أو بالشخصية الجماعية للشعب التى صاغتها حكايات تجرى على الألسنة، أو تكتب بماء الذهب، أو تخط «على آماق البصر» فحسب، بل إنه يحقق تواصلا بالروح الإنسانية، بالشخصية الإنسانية التواقة دوماً إلى الحرية، وتجديد الحياة، وإسقاط التراتبات الاجتماعية أو العنصرية الزائفة، وإشاعة المناخ الديمقراطى وبناء عالم مسكون بالفرح، شبيه بذلك العالم الذى يشع من ثنايا الكلمات والأحداث والوقائع ومن حركة الشخصيات والأبطال الذين يتجولون فى هذا الكون الأدبى الشاسع، كأنما هو بيتهم الصغير العامر بالأنغام والمغامرات والبهجة، المليء بالتجارب المريرة التى تدخل الإنسان فى ضيق باهظ سرعان ما يعقبه، بفعل ذكاء الإنسان وقدرته غير المحدودة على التجاوز والفعل، فرح وسرور بتجليات فى مهرجان كونى تشارك فيه الطبيعة أفراح الإنسان، ويسعد فيه الإنسان بفرح الطبيعة.

موضوع القصيدة:

الإنسـان: ذكرا وأنثى، بحالاته المتنوعة وبانتمـاءاته الطبقية المتباينة، وبتناقضاته وأشواقه، بسكونه ومغامراته، بتعاسته وفرحة، بمراوحته الدائمة بين الخير والشر، الحياة والموت، بمغامراته الكاشفة، وانكشافاته الفاضحة، أو المضيئة، بعلمه وجهله، بفاعليته وعجزه، بسقوطه وارتقائه، بمواجهته الدائمة لأحلامه وكوابيسه، وللعوالم الغامضة التى تسكن أعماقه، فيجليها فى الواقع النصى كى يحسن إضاءتها والعبور فيها كاشفا ذاته أمام ذاته، هذا الإنسـان هو البطل الذى يجوس عوالم (ألف ليلة وليلة) ويخوض التجارب المروية فيه، إنه ذلك الوجه الممسوخ من آلاف الوجوه لأنه الوجه الذى خطت عليه آلاف التجارب علاماتها، وبدمغتها دمغته، وبوشمها وشمته.

إنه، إذن، الوجه الإنسانى الكلى، فى ملامحه نقرأ حكاية الإنسان مع الحياة، منذ ما قبل السقوط إلى ما بعد الموت، إنه الوجه ـ الدائرة، تلك التى تنغلق على نفسها فتصل منتهاها بمبتداها، وتحملك تقرأ مبتداها فى ثنايا منتهـاها، إنه الوجه ـ الأبد، يحتضن الأزمنة فيحملك، إذ تتملاه، تعيش ماضى الإنسان وحاضره، وملامح مستقبله فى لحظة أبدية واحدة، تتجسد خطوطا متشابكة فوق وجه هو الوجوه كلها، وهو الهوية العميقة للإنسان فى تحولاته: الذى كان، والذى يكون، والذى سيكون. يتجول الشاعر فى هذا المجال الحيوى الذاخر، الذى لاينفد له عطاء، يقرأ ملامح وجوه أبطال الحكايات والشخصيات المانحة والمانعة، الخيرة والشريرة، فيشكل ملامح ذلك الوجه الإنسانى الكلى، يستخلص جوهر هويته وماهيته، فيكتشف أن هوية الإنسان تكمن فى صيرورة الحياة وتحولاتها، تلك التى يخلقها هو، وأن جوهر هذه الهوية كامن فى الحركة لا فى الثبات، فى المغامرة الكاشفة لا فى الركون المعتم، فليس من معنى أو مغزى، من هوية أو جوهر، يمكن أن يعلن عن نفسه أو أن يحقق لنفسه وجودا وهو فى حالة كمون وثبات. إن الكمون اسم آخر للغياب والموت.

وإذ يقرأ الشاعر أقنعة (ألف ليلة وليلة) ووجوه أبطالها، أو يقرأ غيرها من النصوص التراثية: التاريخية والإبداعية، وهو مسكون بموقف حداثى كيانى، شاك ومتسائل، محاور ومتفاعل، فإنه يستطيع أن يقرأ فيها، وفى تحولاتها، وجوه البشر الذين يعيشون الحياة التى يعيشها، فيصل الماضى بالحاضر، المتناهى باللامتناهى، يفتح اللحظة المعيشة فى الحاضر على الماضى، يكتشف ما انسرب من الماضى فى نسيج الحاضر، ويهيئ نفسه للانطلاق صوب مستقبل يتجاوز ويتخطى، فتكون كل لحظة قادمة شكلا من أشكال المستقبل المفتوح على التعدد والاحتمال، على الحيوية والتجدد، كأنما هو مستقبل واحد، له «ألف وجه ووجه» فلا تكف أصابع الإنسان أبداً عن نسج ملامح وجهه الآتى الذى بعد دائماً بوجه يجئ.

هكذا يستطيع أن يجعل من الإنسان فى خصوصيته وعموميته، فى تناهيه ولاتناهيه، «الإنسان فى ألمه وفرحه، خطيئته وتوبته، حريته وعبوديته، حقارته وعظمته، حياته وموته،... الموضوع الأول والأخير»[٨]، والبطل الوحيد الذى يخوض التجربة المروية فى القصيدة؛ التجربة التى تفتح نفسها على أشواق الإنسان وتطلعاته، فتعكس صيرورة تجاربه ومصائره، وتجلى وجوهه، وذلك «لأن كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هى تجربة سخيفة مصطنعة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم»[٩].

هكذا يتجدد الشعر فيجدد الإنسان كى يجدد الحياة.

هكذا لايتجدد الحاضر ولا يجئ المستقبل دون تجديد الماضى وإلهاب الحاضر برؤية حداثية إنسانية تطال كل شئ .. كل شئ.

وهكذا يكون لمصدر تراثي قديم أن يجدد حياة إبداع معاصر.

بناء القصيدة:

يستطيع الشاعر أن يعي تراثه، وأن يغوص في أعماق التراث الإنساني، ليستوعبهما، ويحاورهما، ويحدد موقفا منهما، ويستطيع أيضاً أن يجعل من الإنسان محوراً تدور حوله قصيدته، وكل شعره. غير أن هذه القصيدة، وهذا الشعر، قد يتحولان إلى مجرد «بيان نظري» أو وعاء يحتوي أفكارا ومقولات مباشرة، لايصلها بالشعر غير ذلك الرنين الزائف الذي يحققه الوزن الشعري الذي يمكنه أن يكون وعاء يحتوي مقالا نحويا أو صرفيا أو سرداً تاريخياً أو منشوراً سياسياً، لذلك دعت حركة الحداثة، ومنذ البدء، إلى «تطوير الإيقاع الشعري وصقله على ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليدية أية قداسة»[10]. ونظرا لأن المضمون الجديد الذي يحتضن كل المضامين الممكنة هو، في التحليل الأخير، الإنسان، ولأن هذا الإنسان هو التجربة التي يخوض، والإنجاز الذي يحقق، والمصير الذي يلاقي، فإن القصيدة، إن أرادت أن تركز نفسها شعرياً على الإنسان، مدعوة لأن تكون قصيدة تجربة، قصيدة حياة، فلا تقدم لنا الحياة في مقولات مجردة بل في صور حية مجسدة، تتحرك في عالم مليء بالأضواء والألوان والتحولات، وتحركه، فتكون هي القصيدة ـ الشعر، ولا تكون هي المقال الموزون المقفى.

ولا ريب أننا، ونحن نبحث عن الحداثة في كل شعر قديم أو معاصر، نستطيع أن نرى التجربة وهي تتجسد في صيرورة القصيدة مثلما نستطيع أن نرى القصيدة وهي تتخلق في صيرورة التجربة. فالشعر، أيا كان زمنه، وأيا كانت المدرسة التي يوسم بالانتماء إليها، هو دائماً: الشعر، الذي يتجاوز نفسه، والذي يتأبى على التحقيب والتأطير؛ ذلك لأننا ونحن نرى الشعر ينطلق كي يجاوز ما سبقه ويتخطى نفسه، نستطيع أن نتلمس المبدأ الذي يحرك خطواته باتجاه الحداثة، وليس هذا المبدأ غير التجريب الذي ينطوي على مفهوم مؤداه أن: «الفهم الخيالي المكتسب من التجربة المباشرة هو الفهم الأساسي والأكيد، في حين أن التأمل التحليلي الذي يعقبه، أمر ثانوي، وموضع جدل»[11]، وهو الأمر الذي يعني أن الشعر ـ التجربة هو شعر «مبني على أساس عدم التوازن المعتمد ما بين التجربة والفكر، ... شعر لا يجعل ما يقوله فكرة، بل تجربة يمكن أن نستخلص منها فكرة، أو مزيداً من الأفكار، باعتبارها تبريرات مثيرة للجدل[12]». وهل ثمة من غاية للحداثة غير إثارة الجدل المغني والمجدد؟

حين تصبح القصيدة قصيدة تجربة، فإنها تنفتح على الإنسان والعالم، تتحرك في الماضي والحاضر والمستقبل، وتحتضن الأزمنة تحت أعطاف تجربة تتسم بخصوصيتها في الوقت الذي تحتضن فيه جوهر التجربة الإنسانية الكلية، وليس للقصيدة أن تفعل ذلك بمعزل عن سعيها الدائب وراء ما هو نموذجي ومتكرر، فذاك ديدن الشعر وناموسه، ولا يستطيع الشاعر المعاصر أن يعثر على هذا «النموذجي» و«المتكرر» بما في ذلك النماذج العليا والأنماط الأصلية إلا في التراث التاريخي والإبداعي على اختلاف حقوله وسياقاته، ولأن «النماذج العليا تكون أوضح ما تكون في الأدب التقليدي: أي في الأدب المطبوع، البدائي والشعبي»[13]، فإن الشاعر المجيد هو ذاك الذي يوغل في أعماق التراث القومي والإنساني، ويكسر الحدود الزائفة التي أقيمت لتفصل، على نحو قاطع وحاد، بين الأدب التقليدي والأدب العادي، وعندما يفعل الشاعر ذلك، وهو غالباً ما يفعله، وعندما يتابعه، تصبح (ألف ليلة وليلة)، مثل غيرها من النصوص الأسطورية والفولكلورية، مجرة من مجرات الكون الأدبي، أو كوناً أدبياً مصغراً، فتتغير نظرتنا لهذا الأدب، وتتغير طرائق قراءتنا إياه، ويصبح بمقدورها، والحال هذه، أن

نكتشف الطبقات الكامنة تحت أي نص إبداعي جديد، وأن نضيء الخطوط القديمة التي تتسرب في نسيجه المبتكر، فنحقق كلا الاستمراريتين: الإبداعية والقرائية، نبدع القصيدة في وهج القراءة، ونقرأ القصيدة في ضوء الإبداع، نقيم الإبداع على القراءة: قراءة النصوص وقراءة العالم، قراءة الواقع وقراءة الأزمنة، ونقيم القراءة على الإبداع، فندرك كم هو واسع عالم النص، وكم هو رحب العالم الذي يضمه الشاعر ويدعونا كي نعيش فيه.

وإذ تستدعي القراءة الحداثية ـ الإبداعية لنص من النصوص استبدال البحث في التجربة والدخول في صيرورتها، بالبحث عن الموضوع، واستنباط مواضيع ورؤى ودلالات كثيرة، بتعقب آثار موضوع واحد أو فكرة وحيدة، فإن في هذا ما يجعل من القصيدة الواحدة كوناً أدبياً مصغراً لكون أدبي كامل، بحيث يمكننا، ونحن نوغل في طبقات القصيدة وأعماقها، ونتحرك: أفقياً ورأسياً في مساحاتها، وفي جميع أبعادها، أن نحصل على «ثقافة حرة كاملة بالتقاط قصيدة... واحدة، وتتبع نماذجها العليا على امتدادها في بقية الأدب»[١٤]، وفي النصوص الصورية المختلفة. ولا ريب أن مثل هذه القراءة المنتجة، الفاعلة والمولدة، ستدفعنا إلى إعادة النظر في كثير من الأحكام الانطباعية التي شاعت في حياتنا النقدية، ومن بينها ذاك الحكم المتعلق بفقدان أثر (ألف ليلة وليلة) في الشعر العربي الحديث!

إن استبدال الإيقاع الحيوي للذات الإنسانية، ولوقع خطواتها، وصيرورة تجربتها في الكون، بالوزن الرتيب، واستبدال التجسيد بالتجريد، الصور الحسية الحيوية بالعبارات الجاهزة، وبالقوالب الجامدة، وبالمقولات المجردة، اللغة الطازجة البكر باللغة التي استنزفت حيويتها، ونفد ضوؤها وأشرفت على الموت، وإقامة بناء القصيدة على الوحدة العضوية لا الموضوعية، على «وحدة التجربة والجو العاطفي العام، لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي»[١٥]، ودفع القصيدة إلى السفر في مدائن الأعماق بدلا من تلمس خطوات متعثرة على سطح الذات والعالم، واستبدال الغنائية الكونية بالغنائية الذاتية، أو الذاتوية، التي تغلق صوت الشاعر على صداه.. تلك جميعاً من أعمق الأسس التي انطلقت القصيدة الحداثية منها كي تكون قصيدة الإنسان في الحياة، والحياة في الإنسان، وكي تعبر، بصدق فني، وبشاعرية صافية عن «التجربة الحياتية، على حقيقتها، كما يحيها الشاعر بجميع كيانه ـ أي بعقله وقلبه معاً»[١٦]، وعن روح الإنسان في العصر الذي يعيش، وعن روحه في كل العصور.

وكي تكون القصيدة تجربة، فإنها مدعوة لأن تكون مجالاً حيوياً لصيرورة التجربة، إنها مدعوة لأن تكون قصيدة الطبقات المتعددة لا قصيدة السطح، قصيدة الأصوات المتفاعلة والأفق المفتوح، لا قصيدة الصوت الواحد والأنا المنغلقة، قصيدة الالتباس والتعددية، لا قصيدة الإحالة المفردة، والدلالة الواحدة، إنها مدعوة لأن تكون القصيدة ـ التجربة، وذلك بالمعنى الذي يجعلها تجربة في الحياة وفي الشعر، في آن.

وكي يوسع الشاعر آفاق الحياة، وآفاق الشعر، فإنه يقرأ: يقرأ الماضي في حدود زمانه وفي نسيج الحاضر الذي يعيش، يقرأ الحاضر في نسيج الماضي وفي حركة تحولاته الراهنة، يقرأ المستقبل برؤية تلهب الحاضر وتعرف الماضي وتنبئ بالذي يجيء.. هكذا ينفتح الشاعر على التراث، بأوسع معانيه ومجالاته، ويوغل في الكون الأدبي الشاسع، قارئا الحياة في النص، والنص في ضوء الحياة، فيعثر في التراث على القديم الذي توارى، ويكتشف أن في بعض هذا القديم قديماً يشع بألق الجدة والحداثة، قديماً ـ جديداً يعيش في الكتب ولا يولد فينا، أو يواريه ثقل الحياة في أغوارنا البعيدة. يقرأ الحياة فيجد بالقديم الميت جثثا تتفحم ويزكم عفنها الأنوف، فيما دخانها

الأسود يغلق أفق الضوء والنور، ويمتص إشعاعات الفكر المنير التي تحاول إضاءة عيون الحياة كي ترى الإنسان، وكي يراها.

حين يقرأ الشاعر الحياة في نص، والنص في الحياة، فإنه يصل النص بالنص، والحياة بالحياة، ويرسم تلك القراءة الأبدية اللامتناهية التي تصل الإنسان بالإنسان وتفتح الحياة على دورتها الخالدة مؤكدة انتصارها الدائم على الجمود والموت .. هكذا تسكننا قصيدة التجربة جناح الطائر، تقذفنا في تموجات البحر، وتطلق تحت أقدامنا عواصف الريح، تضوّء الماضي برؤية الحاضر، وتغذ الخطو صوب الآتي، فتصوغ زمانها الذي هو الأزمنة كلها، وتطلق صوتها الذي هو صوت هذا الإنسان المتعين والذي هو، في الوقت ذاته، صوت إنسان جوهري ومطلق.

يسافر الشاعر بحثاً عن النماذج العليا والأنماط الأصلية، عن الصور الحيوية، والأخيلة الملتهبة، والأجواء الأليفة ـ الغريبة، والرموز القابلة لامتصاص ثراء الدلالات، والرؤى الفياضة بألق الحياة، فيوغل في الحاضر والماضي، يقرأ الحياة ويقرأ النص، يقرأ تراثه القومي والإنساني بشاعرية المفكر وفكر الشاعر، ولا يكون أمامه إلا أن يدخل ذلك الكون الأزلي ليمكث في رحابة (ألف ليلة وليلة)، وليعود منه محملا بالكنوز: لقد وسع الكون الذي يمكن لخياله المبدع أن يتحرك فيه حرا طليقاً، واختزن من الصور والرموز، والأجواء واللغات، والنماذج العليا والأنماط الأصلية، والأحداث والوقائع والصراعات والتحولات والتجارب والمصائر، والشخصيات والكينونات الإنسانية والأسطورية والخرافية، بنماذجها وأنماطها التي تربو على الحصر، والأحلام والكوابيس، والمدن والبيوت والأزقة والشوارع والأسواق والحوانيت، والسماوات والهضاب والجبال، والطيور والحيوانات والمخلوقات العجيبة، وكل شيء.. كل ما يمكّنه، في إطار إبداع أصيل يصهر ويحول، من إقامة البنى التي تكفل للقصيدة أن تكون قصيدة تجربة: البنية الموضوعية، الدرامية، والرمزية.

هكذا يمكننا أن نرى أثر (ألف ليلة وليلة) في القصيدة المعاصرة، وبخاصة الحداثية، عندما نكتشف الآليات التي تتضافر لتصوغ البنية الكلية للقصيدة عبر تشكيل بناها الثلاث متعددة المستويات. ولأن عمليات التحويل التي تنجزها هذه الآليات لاتتبدى على سطح القصيدة، بل تشتغل في أعماقها، فإن الاكتفاء بقراءة السطح واعتباره مبتدأ القصيدة وخبرها كفيل بإغلاق البحث على دائرة التأثر السطحي المباشر، وكفيل، تاليا، بتوليد ذلك الاستنتاج الذي يؤكد غياب (ألف ليلة وليلة) عن القصيدة المعاصرة: نسيجا وبناء.

وإذ نكرس الصفحات التالية لقراءة أثر (ألف ليلة وليلة) في القصيدة المعاصرة من خلال مدخل نوعي هو: قصيدة القناع، فإن تحليل القصائد الذي سنحاوله، كفيل بإضاءة بعض جوانب التأثيرات غير المباشرة التي تتجاوز مسألة استدعاء أسماء الشخصيات وتجاربها، إلى تسمية الأقنعة وبناء تجاربها، إلى تحريك القصيدة ـ التجربة على مستويات عدة، تصلنا، على نحو خفي، بعالم (ألف ليلة) والتجارب المروية في حكاياته، بحيث تتبدى الآثار التي يشم بها هذا الكتاب جسد القصيدة، مثلما تتكشف انسراباته الخفية في نسيج خلاياها، وفي وشائج روحها.

قصيدة القناع وألف ليلة وليلة

حريٌ بنا قبل أن نذهب إلى تقديم قراءة محتملة للقصائد التي استدعت أسماء وتجارب أقنعتها، كليا أو جزئيا، وعلى نحو مباشر أو غير مباشر، من (ألف ليلة وليلة)، أن نبادر إلى توضيح بعض جوانب المفهوم الذي ينطوي عليه مصطلح: «قصيدة القناع». وإذ لايحتمل المقام دخولا في التفاصيل المتشعبة لهذا المصطلح، فإننا نحيل القارئ إلى الدراسة الرائدة، العميقة، التي قدمها

جابر عصفور، والتى نشرت قبل حوالى أربعة عشر عاما، على صفحات هذه المجلة، تحت عنوان: «أقنعة الشعر المعاصر»، ونكتفى بأن نقتبس منها، هنا، ما يضئ فهمنا لهذا المصطلح، قبل أن نذهب إلى قراءة القصائد:

«القناع» رمز يتخذه الشاعر العربى المعاصر ليضفى على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفى الرمز المنظور الذى يحدد موقف الشاعر من عصره... والقناع - لذلك - وسيط، يتيح للشاعر أن يتأمل - من خلاله - ذاته فى علاقاتها بالعالم، فيبطئ القناع من التدفق الآلى لانفعالات الشاعر، ويساهم فى تحويلها إلى رمز له وجوده المستقل، ثم يعود القناع - من ناحية ثانية - فيبطئ من إيقاع التقاء القارئ بصوت الشاعر، إذ لن يصل الصوت إلى القارئ مباشرة، بل من خلال وسيط متميز، له استقلاله، أعنى وسيطاً يفرض على القارئ تأنيا فى الفهم، وتأملا فى العلاقة بين الدلالات المباشرة وغير المباشرة، على نحو يجعل القارئ طرفا فاعلا فى إنتاج الدلالة الكلية للقناع، وليس مجرد مستهلك سلبى للمعنى»(١٧).

ينطوى القناع، إذن، على إمكانات مجردة كثيرة تمكن الشاعر من إنجاز كثير من التوجهات التى انطلقت حركة الحداثة الشعرية العربية كى تنجزها، ولا ريب أن التراث، بأوسع معانيه، يعتبر المصدر الخصب لاستدعاء الأقنعة والرموز، ولقد كان لكتاب (ألف ليلة وليلة) آثاره وانعكاساته، الواضحة والخفية، على قصيدة القناع التى شكلت منذ الخمسينيات وحتى الآن ظاهرة لافتة، تواصلت حضوراً وتطوراً، حتى بدا الأمر كأننا إزاء قصيدة نوعية تتحرك فى إطار قصيدة التجربة، وتجلى أعمق الخصائص والمميزات التى يمكن أن تنطوى عليها تلك القصيدة.

وقد تمكن كاتب هذه السطور - بعد رحلة سفر طويلة فى متاهات الشعر العربى، بدءا من الأربعينيات وحتى نهاية الثمانينيات، وفى ضوء إجراءات منهجية مختلفة، واختيارات مقصودة وعشوائية لما يزيد عن خمسين شاعرا وثلاثمائة ديوان - من استقصاء تجليات قصيدة القناع فى المتن الشعرى للقصيدة الحداثية المعاصرة، ومن إقامة ما يمكن أن نسميه بـ«المتن الشعرى لقصيدة القناع». وقد تبين أن هذا المتن يضم اثنين وخمسين قناعا، يتوزعون على ما يقرب من خمسة وعشرين سياقا مصدريا وستة وتسعين قصيدة - بما فى ذلك القصائد الدواوين - موزعة على خمسة عشر شاعراً، أغلبهم من الشعراء الرواد أو المتميزين، كما تبين أن هذا المتن يضم ثلاثة أقنعة مستدعاة من حقل الحكاية الشعبية، وأن اثنين منها يعودان إلى (ألف ليلة وليلة) مباشرة، فيما يعود الثالث إليها من خلال وسيط هو قصة فكاهية معاصرة موجهة للأطفال، تستلهم - دون أن تعلن ذلك - إحدى حكايات (ألف ليلة والليلة).

وتخوض الأقنعة الثلاثة تجارب مروية فى أربع قصائد، يخوض تجربة وينطق اثنتين «السندباد»، فيما يخوض «الملك عجيب بن الخصيب» تجربة القصيدة الثالثة وينطقها، ويخوض العرندس «تجربة» القصيدة الرابعة، وينطقها. وتتعاقب القصائد الأربعة زمنيا، ومن حيث تاريخ النشر فى الديوان، على النحو التالى:

١ - قصيدة «وجوه السندباد» للشاعر خليل حاوى، نشرت عام ١٩٦٠ فى ديوان (الناى والريح).

٢ - قصيدة «السندباد فى رحلته الثامنة» للشاعر خليل حاوى، نشرت عام ١٩٦٠ فى ديوان (الناى والريح)، وثمة إشارة إلى أن قصائد

هذا الديوان قد كتبت خلال الفترة من عام ١٩٥٦ إلى عام ١٩٥٨.

٣ ـ قصيدة «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» للشاعر صلاح عبد الصبور، نشرت في ديوان (أحلام الفارس القديم) عام ١٩٦٤.

٤ ـ قصيدة «العرندس» للشاعر معين بسيسو، نشرت في ديوان (جئت لأدعوك باسمك) عام ١٩٧٢.

وإن كنا نقرأ في هذا التعاقب دلالة حضور (ألف ليلة وليلة) على امتداد عقدين متواصلين، في المتن الشعرى العربى لقصيدة القناع، فإننا نقرأ دلالاته الضمنية التى تشير إلى غياب (ألف ليلة وليلة) في كثير من القصائد التى تغطى عقود الشعر العربى بدءاً من الأربعينيات وحتى الآن، وإذ يحتاج تأصيل هذا الفرض إلى استقصاءات وتحليلات متأنية، ليس مجالها هنا، فإننا نعلقه فرضاً، ونذهب إلى قراءة النصوص الأربعة، في إطار محاولة تتوخى اكتشاف بعض التأثيرات المباشرة، وغير المباشرة، لـ(ألف ليلة وليلة) عليها، عبر تقديم مقاربة نظرية موجزة تضىء قراءتنا للنصوص باعتبارها قصائد تجربة، قناع.

القناع: الشاعر والشخصية، التجربة والنص

تتسم قصيدة القناع بخصيصة رئيسة، هى أقرب ما تكون إلى علامة فارقة، تميزها ـ على مستوى الصوت ـ عن غيرها من القصائد التى يهيمن عليها ضمير المتكلم: «أنا»، وهى تنطق صوتاً يتجاوز الإحالة المباشرة إلى الشاعر، وتتمثل هذه الخصيصة، العلامة الفارقة، في أن الصوت المسموع فيها، أو الذى يهيمن عليها، من حيث هى قصيدة قناع، يظل مسكونا، على نحو غير مباشر، بصوت الشاعر، في الوقت الذى يظهر نفسه فيه باعتباره صوت شخصية أو كينونة مغايرة للشاعر.

ويفضى الجدل الداخلى بين ظاهر الصوت وباطنه، بين المفارقة الظاهرية والمحايثة الباطنة، إلى توليد النبرة العميقة لصوت متعدد الطبقات، وذلك على نحو يتجاوب مع تحرك القصيدة على مستويى تجربة الشاعر وتجربة الشخصية، ومع إنتاج هوية القناع: الذات الناطقة للقصيدة والخائضة تجربتها، من خلال صيرورة مفتوحة تتفاعل فيها أنا الشاعر مع أنا شخصية أو كينونة مغايرة، بحيث يقود تفاعلهما إلى عثور الشاعر في القناع على هويته العميقة التى هى ـ في التحليل الأخير ـ هوية شخص ثالث، أنا ثالثة، متجاوزة كلا القطبين اللذين يشكلانها، ولا تكف عن الإحالة الظاهرة إلى نفسها، بوصفها أنا مستقلة، وهوية متمايزة، وذلك لأن فكرة التقنع تدخلنا ـ على مستوى العلاقة بين أنا الشاعر وأنا مغاير ـ في إطار ما يمكن أن نسميه بـ«ديالكتيك التوحد» الذى يجسد آلياته تحقيق تجربة من تجارب الرؤيا الداخلية، حيث يختار الشاعر شخصية تاريخية، أو إبداعية، أو كينونة طبيعية، يحتاف بعض خصائصها ومميزاتها، ويتفاعل معها باعتبارها ذاتا فاعلة ومنفعلة لا موضوعا أو شيئا جامدا، حيث يفضى هذا التفاعل بين أنا الشاعر والأنا المغاير، بين الأنا والأنت: تجربة وهوية ومصيراً، إلى ميلاد تجربة ثالثة، هوية ثالثة، مصير ثالث، تكون جميعها تعبيراً عن الـ«نحن»، لأنها ناتج تفاعل متعدد المستويات بين القطبين اللذين أفضى تفاعلهما إلى إنتاجها.

وإذ يتحرك ديالكتيك التوحد على مستوى العلاقة بين أنا الشاعر، وأنا الأنا المغاير، من حيث التجربة والهوية والمصير ... إلخ، فإن عملية تحويل هذا التفاعل الذى يجرى على مستوى الرؤيا الداخلية إلى نص؛ أى إلى قصيدة تجربة، هى مجال حيوى لاحتضان حركة هذا التفاعل وصيرورته وتحولاته، ولبثّ دلالاته وإيحاءاته الممكنة، تفتح الباب واسعاً أمام اشتغال آليات ما يمكن أن نسميه بـ«ديالكتيك التناص». ويبدو أن كلا

الديالكتيكين: التوحد والتناص، ليسا إلا وجهين لمبدأ واحد هو مبدأ التفاعل الخلاق؛ بحيث يتبدى التقنع فى الشعر توحداً على مستوى التجربة الداخلية، وتناصا على مستوى الكتابة، فيجلى التوحد تفاعل الذوات وتداخلاتها المنتجة، فيما يجلى التناص تفاعل النصوص المعبرة عن هذه الذوات، والحاضنة لتجاربها وهوياتها المتحققة فيها، ويعكس صيرورة تجربة التفاعل هذه فى مجال حيوى هو القصيدة ـ التجربة.

ويبدو أن فكرة التقنع، وتجربته التى تؤسس لانبثاق قصيدة القناع، قد أعطت لعنوان هذه القصيدة أهمية خاصة لكونه ينهض بأداء مجموعة من الوظائف التى يستحيل ـ أو يصعب ـ أداؤها بطرائق أخرى دون الإخلال بمقتضيات البناء الفنى، وذلك على النحو الذى يؤكد ضرورة أن يكون لقصيدة القناع عنوان يؤدى تلك الوظائف، ولعل هذه الفكرة تتأكد عندما نلاحظ أن القصائد غير المقنعة، وبخاصة تلك التى «تفتقر إلى الفكرة التركيبية التى يكون العنوان تعبيراً عنها»[18]، تقبل الاستغناء عن العنوان، بينما لايمكن لقصيدة القناع أن تستغنى عنه، وذلك لأنها تنهض على «فكرة تركيبية» يكثفها العنوان: إيضاحاً أو إيحاء، وينبنى النص على اشتغالها فى نسيجه، وفى مكوناته المختلفة، وعلى تأسيسها لحركته متعددة المستويات: الزمن والتجربة، الشخصية والشاعر، التراث والقصيدة، الماضى والحاضر، الراهن والمستقبل، المتناهى واللامتناهى... إلخ، وهى المستويات التى يفجرها تفاعل ديالكتيكى التوحد والتناص لحظة الإبداع.

تقف الوظائف الفنية التى يؤديها العنوان فى خلفية تميز عناوين قصائد القناع ـ على تعدد بناها اللفظية ـ بقاسم مشترك يوحدها جميعاً، يتمثل فى تضمن العنوان، أياً كان نمط بنيته، اسماً يحيل إلى الأنا المغاير الذى اختاره الشاعر للتفاعل معه قطباً رئيسا فى تشكيل القناع، وفى بناء تجربته، وصوغ هويته، وذلك بالإضافة إلى تسميته كليا للقناع، أو للدخول مع عنصر آخر يعود إلى أنا الشاعر فى تركيب اسم جديد له، على نحو ما نلاحظ فى بنية اسم قناع أدونيس: (مهيار الدمشقى)،[19] أو فى بنى أخرى مشابهة.

ولعلنا نستطيع، فى ضوء ما سبق، أن نشير إلى أن قصيدة القناع، على عكس غيرها من القصائد، تولد من عنوانها؛ فإذا ما كان العنوان فى القصائد غير المقنّعة، هو دائماً آخر ما يكتبه الشاعر وأول ما يواجه القارئ، فإنه، بالنسبة لقصيدة القناع، أول باستمرار، إنه الرحم الذى يحتضن ولادتها، ويكثف فكرتها التركيبية؛ وذلك لأن الشاعر لايستطيع أن يبدع قصيدة قناع دون العثور على الأنا المغاير والدخول فى تجربة رؤيا داخلية معه، وليس هذا الأنا المغاير إلا الاسم الذى يطل علينا، دائماً باستمرار، فى عنوان القصيدة، على نحو ما أطل على الشاعر قبل أن يبدعها.

إن العنوان، أياً كانت بنيته اللفظية والنحوية، هو المبتدأ الذى نعثر على خبره فى نص القصيدة إنه شارة عبورنا إليها، يرتفع فى فضائها كالثريا، تضىء وترشد، فتفتح أفق خطونا فى أبنية النص ودهاليزه، وتشير إلى النص المصدرى الأساسى الذى يتحرك فى البنية التحتية للقصيدة والذى فيه تتحقق تجربة الأنا المغاير، القطب الثانى فى تشكيل القناع، والنظير الموازى للشاعر. وعلى ذلك، فإن العنوان بعامة، وفى قصيدة القناع على وجه الخصوص، ليس مجرد مصاحب نصى تزيينى، بل إنه دال أساسى، ضرورى ومهم، من بين دوال النص الذى نحاول قراءته .. فلندخل القصائد الأربع من عناوينها، ولنبحث عما ينطوى عليه بنى هذه العناوين من وظائف، ولنخض ـ مع القناع ـ تجربة القصيدة.

وجوه السندباد:

يؤسس العنوان: «وجوه السندباد» مفارقتين أساسيتين: زمنية ونصية، تقودان إلى توليد مفارقات

أخرى تتحرك على مستويين: التجربة والهوية؛ فإذ يحيلنا حضور اسم السندباد فى بنية العنوان إلى استحضار بطل الرحلات السبع المروية فى (ألف ليلة وليلة)، فإنه يحيلنا، من حيث كونه وارداً فى عنوان قصيدة معاصرة، إلى توقع العثور على سندباد آخر، فتتوكد، فى ضوء هذه المفارقة، جدلية القديم ـ الجديد، التى ستتمخض، بالضرورة، عن ميلاد سندباد ثالث، هو الذى سنتعرف تجربته فى النص. ولأننا لا نعرف من وجوه السندباد غير ذاك الوجه الذى يطل علينا من (ألف ليلة وليلة) حاملاً ملامح إنسان مغامر، مشوق إلى المعرفة، وإلى تجديد الحياة عبر الوصول إلى منابع الثروة والقوة، وعبر الرحيل الدائم فى الكون بحثاً عنها، وإثراء لها داخل الذات، فإن ورود كلمة «وجوه»، مضافة إلى «السندباد» فى عنوان القصيدة، تضعنا إزاء مفارقة نصية تجعلنا نتأهب لخوض تجربة سندباد مغاير لسندباد (ألف ليلة وليلة) ذى الوجه الواحد، أو لتعرف وجوهاً أخرى للسندباد نفسه، وتجارب أخرى يخوضها ليست هى تلك التى خاضها فى (ألف ليلة وليلة)، وذلك لأنها تنبنى عليها وتتجاوزها. وإذ تؤسس العلاقة بين مكونى العنوان جدلية السندباد ـ التجربة، أو الوجه ـ التجربة، باعتبار الوجوه خلاصات للتجارب، وباعتبار أن التجربة تنسج وجه خائضها، وتصوغ خصائص هويته، فإن هذه الجدلية التى تضع الإنسان فى صيرورة الوجود، تؤسس لانبثاق القصيدة ـ التجربة، وتحضرنا للدخول فى صيرورتها.

ولأن المصاحبات النصية الأخرى ترشدنا إلى اسم الشاعر باعتباره مبدع القصيدة، وبانى تجربتها، فإن إقامة العلاقة بين هذا المعطى، والمعطيات التى يقدمها العنوان، أو مطلع النص، تفضى إلى توليد المفارقة الصوتية التى أشرنا إليها، ذلك لأننا سنصغى لصوت السندباد الجديد، فيما تخايلنا صورة السندباد القديم، كما أننا نصغى لصوت القناع ونحن نشعر أنه صوت مسكون فى باطنه بأعمق نبرات صوت الشاعر، وذلك على الرغم من أنه يظهر لنا صوتا مستقلاً، ومتميزا.

وإذ يفضى دخولنا القصيدة إلى نسيان هذه المفارقة؛ حيث لانرى أمامنا غير القناع، ولا نرى الشاعر طالما أحسن التخفى خلف قناعه، فإننا نتوحد، بدورنا، بالقناع، ونخوض التجربة التى يخوض، ونقيم التوازيات الدالة بين هذه التجربة والتجارب التى عشناها، أو قرأناها فى النصوص المصدرية، أو نرى إليها فى صيرورة الواقع وتجارب الناس.

تنبنى قصيدة «وجوه السندباد»، مثلما هو الأمر فى حكايات السندباد، على منطق الرحلة ـ المغامرة، وفى إطار هذا المنطق تتكشف الآليات الحاكمة لجدلية الإنسان ـ التجربة، الإنسان ـ الزمن، ويبدو أن هذا المنطق نفسه هو الذى صاغ عناوين المقاطع التسعة التى تتكون منها القصيدة، وتكوّن التجربة؛ فثمة عناوين تؤشر إلى محطات أساسية: زمانية ـ مكانية فى تجربة هذا السندباد القديم ـ الجديد: المقطع الثانى: «سجين فى قطار»، المقطع الثالث: «مع الضجر»، المقطع الرابع: «بعد الحمى»، المقطع الخامس: «جنة الضجر»، المقطع السادس: «الأقنعة، القرنية، جسر واترلو»، المقطع السابع: «فى عتمة الرحم»، وثمة مقاطع ثلاثة أخرى يتداخل فيها الكشف عن ملامح وجه السندباد قبل التجربة، بالكشف عن الملامح التى خطتها التجربة والغربة وتحفيرات الزمان على وجهه الأول لتجعله وجهاً منسوجاً من آلاف الوجوه ـ للدلالة على الكثرة كما هو حال (ألف ليلة وليلة) ـ وهذه المقاطع الثلاثة هى: المقطع الأول: «وجهان»، المقطع الثامن: «الوجهان»، المقطع التاسع: «الوجه السرمدى».

وعلى الرغم من تركز بعض المقاطع على التجربة فى صيرورتها، ومن تركز بعضها الآخر على الوجه فى تحولاته، فإن هذا لم يحل دون انسراب خطوط التجربة على ملامح الوجه فى المقاطع المكرسة للحدث المروى شعريا، مثلما لم يحل دون انبثاق ذكرى التجربة فى المقاطع المكرسة لقراءة انبثاقاتها على الوجه، وهو الأمر

الذى يجعلنا نقرأ، بل نحس، حركة الزمان فى المكان، مثلما نقرأ تحولات المكان فى الزمان، وذلك بما يحقق الجدلية الأساسية التى تتحرك جميع مقاطع القصيدة على محورها، والتى تصل القصيدة، بخفاء لا يبين، بمنطق الرحلة والمغامرة، بالسندباد القديم ورحلاته، وبغيره من أبطال (ألف ليلة وليلة) المغامرين الجوالين، مثلما تصلها، بخفاء أيضاً، بأوديس الإغريقى ومتاهاته ورحلاته فى العالم السفلى، وذلك مع إدراكنا للعناصر التى تصله برديفه العربى: السندباد، أو تلك التى تميزه عنه.

ويجدر بنا أن نشير إلى أن إقامة علاقة التأثير المباشر لكتاب (ألف ليلة وليلة) على قصيدة وجوه السندباد، قد نهضت أساسًا على ورود اسم السندباد فى عنوانها، وليس على آليات التوحد أو التناص الخفى التى تتسرب فى جسدها. ونظرا لأن اسم السندباد لم يرد، إطلاقا، فى متن القصيدة، مثلما لم ترد فيه أيه إشارة سطحية مباشرة تدل على حضوره فيها اسماً، أو رمزاً، أو قناعاً، فإننا نسأل: هل كان بإمكان الباحثين عن التأثير المباشر أن يعتبروا هذه القصيدة متأثرة بـ(ألف ليلة وليلة) لو كان عنوانها: «وجوه خليل حاوى» أو أى عنوان آخر لايفصح، بوضوح، عن توحد الشاعر بالسندباد؟ وكذلك نسأل: هل كان بإمكاننا اعتبار هذه القصيدة قصيدة قناع لو لم يحدد الشاعر، فى عنوانها، هوية الصوت الذى ينطقها ويخوض تجربتها؟

إن الإجابة عن السؤال الأول، بالنفى، تؤكد أهمية البحث عن التأثير غير المباشر، بينما تؤكد الإجابة عن السؤال الثانى، بالإيجاب، أهمية تحليل النص قبل الحكم عليه إن كان قصيدة قناع أم لا، مثلما تفصح عن وعى الشعراء بالوظائف التى يؤديها العنوان فى قصيدة القناع، وذلك لأن تحليل القصائد ذات الأبعاد الدرامية لتحديد قصائد القناع من بينها، قد أسفر عن استنتاج مؤداه أن عناوين قصائد القناع جميعها تحمل أسماء الأقنعة، وذلك لأن العنوان يقوم بوظيفة الكشف عن الأنا المغاير الذى اختاره الشاعر للتوحد به، ولإطلاق اسمه على القناع الذى يتحرك، فى القصيدة، بوصفه رمزاً كلياً، بحيث يعوض العنوان غياب المقام فى النص المكتوب، أو غياب الإشارة داخل النص لاسم المتكلم، ويحدد الإحالة التى إليها يذهب ضمير المتكلم: أنا، الذى يهيمن على القصيدة بتجلياته النحوية المختلفة، وبتنويعاته الأسلوبية الممكنة، والذى يطل علينا منذ مطلع القصيدة.

ومثلما هو الحال فى الأعم الأغلب من قصائد القناع، فإن قصيدة وجوه السندباد تبدأ فى بث نفسها إلينا من خلال صوت القناع ـ السندباد، ناطقا بضمير المتكلم المفرد:

«لم تر الغربة فى وجهى
ولى رسم بعينيها
طرى ما تغير
آمن فى مطرح لا يعتريه
ما اعترى وجهى
الذى جارت عليه
دمغة العمر السفيه»(٢٠).

تبدأ القصيدة من لحظة العودة إلى الوطن بعد انقضاء تجربة حياتية بالغة المرارة والتعقيد، ولدتها رحلة السندباد المسافر من أجل السفر، بعيداً عن الوطن. ويكون «المطار» هو المحطة التى يهبط فيها «العائد» إلى الوطن، مثلما كان هو نقطة انطلاق «الراحل» المنسلخ عن الوطن. ويقيم عنوان المقطع: «وجهان» تمايزا بين وجهى السندباد، بل تضاداً بين وجهه قبل التيه، ووجهه فى التيه، وبعد عودته منه. غير أن خطيبة السندباد التى تركها طفلة صغيرة، لم تكن لترى أى تباين بين الوجهين، لأن الزمن، فى رؤيتها وواقع حياتها، زمن ثابت جامد، لا يتحرك ولا يغير؛ إنها ترى إلى نفسها كما كانت «طفلة الأمس وأصغر» [١٩٦]، وترى إلى

السندباد كما كان تماما قبل التيه، إذ عكفت، على امتداد السنوات، «تغزل الرسم» [١٩٦] على وجهه، كأنما هي «بنيلوب» قد هدرت عمرها في انتظار أوديس، وليس لها من تسلية توقف بها الزمن غير غزل الخيوط ثم فكها من أجل غزلها من جديد.

للسندباد، في رؤية خطيبته، وجه طري أسمر، لا أمس له ولا ذكرى، وجه منسوج من بريق البكارة ونقاء الفطرة الأولى، ومن «لون لبنان وطيبه» [٢١٦]، و«سمرته الأولى المهيبة» [٢١٥]. ولأن السندباد، العائد من دوامة الزمان ولهيبه، يدرك مغزى استدعاء خطيبته هذا الوجه القديم لتضعه قناعاً فوق وجهه الحقيقي الذي عاد به من التيه، كأنما هي لاتريد أن ترى، بل هي، بالفعل، لا ترى إلا ذلك الوجه الذي كان، والذي هو، بالنسبة إلى السندباد، قناع متروك، فإنه يتدخل لوقف تدفق تداعياتها التي ترسم ملامح وجهه القديم، أو تحدثه عن ذلك الصبي الذي «غص بالدمعة/ في مقهى المطار» [١٩٦]، ويحاول أن يضعها في دائرة رؤيا مغايرة تمكنها من إدراك الفروقات الشاسعة بين الوجه الذي ترسمه مخيلتها عبر حلم يقظة تستدعي الذاكرة، أو واقع يعيش في الذاكرة، وبين وجهه الجديد «المنسوج من شتى الوجوه/ وجه من راح يتيه:» [١٩٧].

وإذ يجسد النص حركة مقاطعة السندباد تداعيات الخطيبة بعلامة نصية هي (...) تقطع الجملة التي تنطقها قبل أن تكتمل، وبعلامة نصية أخرى هي (—) تعقبها مباشرة في بدء الجملة التالية التي سينطقها السندباد، وذلك على نحو يوحي بالحالة النفسية التي استدعت عنف حركة المقاطعة، وبما يمكن أن تنطوي عليه تلك الحالة، أو الحركة، من دلالات، فإن العلامة النصية (:) التي تجيء في نهاية المتتالية الشعرية التي ينطقها السندباد توحي، باعتبارها علامة من علامات النص تنبغي قراءتها، بأن المقاطع اللاحقة هي عبارة عن تداعيات عن رحلة التيه، تبثها ذاكرة السندباد على سمع خطيبته التي تتحول هنا بالضبط، لتصير رمزا للوطن: لبنان، والوطن العربي بأسره، ولكل الأوطان التي يموت فيها الزمن، فتعيش الذاكرة ولا تعيش حركة الحياة، أو تركن إلى زمن مائل يتكئ على جدار الثبات، كأنما هي بلا هوية، لأنها بلا تجربة تخترق الزمان، وتعطيه إيقاعه، ولونه. بينما يتحول السندباد إلى رمز للمغامر التائه الذي لايحمل في رحلة التيه أي رصيد يساعده على اجتيازها والإفادة منها، أو إلى رمز للإنسان المعاصر في انفراط شخصيته وضياعه وتشظي هويته.

يفترق سندباد القصيدة، إذن، عن سندباد (ألف ليلة)، فإذ يعود الثاني من رحلاته بالكنوز، فإن الأول مرشح للعودة بالخسارات، غير أن كلا السندبادين يتواصل، على نحو خفي لا يبين على سطح النص، في الاستجابة لمنطق المغامرة، وفي البحث عن تجديد الهوية في صيرورة التجربة، وفي تحويل التجارب إلى حكايات تروى، أو نص يبدع، كي تبث التجارب نفسها في حياة الناس والتاريخ. وإذ تصير القصيدة ـ التجربة هي الكنز الذي خرج به السندباد ـ قناع الشاعر، من رحلة التيه المضني، فإن في ذلك ما يؤكد أن التجارب الخاسرة، التي تقرأ بروح الإبداع والحداثة، كفيلة بأن تكون منارات تضيء ليل الإنسان المتطلع إلى التجاوز الدائم، وترشده في متاهات رحلته المفتوحة على الشعوب والثقافات.

ولعلنا نلمح في تحول السندباد إلى راو للتجربة، وليس محض بطل لها، حيث ينزاح الشاعر ليتبدى السندباد، إلى جانب استمرار حضور الخطيبة في النص سامعاً لما يقول، سامعاً صامتاً، غير أن وجهة نظره موجودة باستمرار، لعلنا نستطيع أن نلمح في هذا وذاك، أثراً غير مباشر لـ(ألف ليلة وليلة) على النص؛ حيث يقبض على زمام القول فيه شخص واحد يظل مهيمنا عليه منذ البدء حتى المنتهى مع استمرار حضور السامع ـ الخطيبة، وذلك على نحو مشابه تماماً لما يحدث في

(ألف ليلة وليلة)، سواء فى الحكاية الإطار الكلى، أو فى الحكايات الجزئية المتداخلة التى تنسل متوالدة عن بعضها البعض، حيث سرعان ما يتحول السامع الصامت إلى راوٍ، ويصير الراوى سامعاً صامتاً، كى يتواصل القص، متجددا ومتنوعا، إلى ما لا نهاية.

وقد يجوز لنا أن نلمح فى هذا الأثر الفلكلورى ـ العرف الأدبى الشعبى ـ ما يصل القصيدة بتقنيات شعرية بالغة الحداثة، هى تقنيات المونولوج الدرامى التى تنهض على حضور المتكلم والسامع فى النص؛ بحيث نكون، باستمرار، إزاء وجهة نظر واحدة يعبر عنها الكلام، وأخرى يعبر عنها انعكاس الكلام على مرآة الصمت، أو يعبر عنها صمت متكلم، وهو الأمر الذى يدفعنا إلى الانفتاح على النص، على التجربة، والتعاطف مع أبطالها، وتعليق الحكم على الأقوال المسموعة، أو التى يشيها الصمت، والتأمل جيداً فى ما نقرأ، لنولد المنظور الثالث، الرؤية الثالثة.

ومثلما هو الحال فى (ألف ليلة وليلة) التى تحكمها حكاية إطار، وكذلك حكايات السندباد المحكومة بحكاية إطار، نلاحظ أن هذه التقنية الشعبية تتسرب على نحو خفى إلى القصيدة، ذلك لأن القصيدة تتأطر بحكاية السندباد ـ الخطيبة، أى الإنسان ـ الوطن، ثم تجول فى هذا الإطار، مبتعدة عنه، لتطلعنا على محطات التجربة، ولتعود إليه فى لحظة انغلاق النص، وهكذا نبدأ بعد أن نتعرف الحكاية الإطار فى تعرف محطات التجربة وانعكاساتها على ذلك الوجه الذى شرع بخوضها، فيما هى تمسح ملامحه القديمة، وتعيد صياغة هويته.

يفتتح السندباد المقطع الثانى من القصيدة: سجين فى قطار، مستخدماً ضمير الغائب الذى يظل مهيمنا على المقطع حتى نهايته، وإذ يؤدى أسلوب الالتفات الذى يعتمده النص، هنا، وفى مقاطع أخرى، وظيفة الدلالة على تحول السندباد من «الخاص» إلى «العام»، حيث يتحدث عن نفسه باعتباره الآخر، عن الأنا باعتباره الـ«هو»، مرجعاً إحالة الضمير «هو» وتجلياته النحوية المختلفة إلى «وجه من راح يتيه:» [١٩٧]، أو إلى إلقائه مطلقاً، فإن فى ذلك ما يعمق رمزية القناع، ويجعلنا نشعر بوجود القناع ـ الرامز، داخل الرمز، لأنه هو المتكلم الذى ينشئ النص، ويستدعى الرموز، ويخوض التجربة، ويبنيها تجربةً رمزية كلية. ولذا، فهو رمز كلى أيضا، جوهرى ومطلق، إنه هذا التائه المتعين، غير أنه، فى الوقت ذاته، إنسان هذا العصر، مستلب الهوية، الضائع، الذى لا تستطيع أن تقرأ على وجهه غير علامات انحداره وتشظيه.

هكذا يشرع السندباد وجهه للرحيل، يغادر الوطن ويغادر وجهه الأول، ويبدأ وجهه فى اكتساب ملامح جديدة، فيظل متحولاً، بتحول التجربة، كأنما هو مرآة لها، أو هو المكان الذى نستطيع أن نرصد فيه المراحل المختلفة لتجليات الوجه الثانى للسندباد:

وجه الراحل: الحجر الحقيبة

ذاك هو وجه السندباد فى أول يوم من أيام التيه، إنه «حجر تحمله الدوامة الحرّى/ سجين فى قطار» [١٩٨] وهو وجه إنسان غض الإهاب، بلا تجربة، ولأنه لم يعبر تجارب السندباد القديم، ولا يدرى «... ما نكهة الشمس/ وما طيب الغبار/ ورشاش الملح فى ريح البحار» [١٩٩] فإنه يشابه الهيولى القابلة للتشكل والانصهار فى أتون تلك الدوامة الحرى، أو هو ذاك الحجر الذى يركن إلى السكون والثبات، فيتآكل بفعل تراكم الغبار فوقه، وتختفى ملامحه، وهكذا كان حال السندباد ـ الطالب الذاهب إلى الجامعة فى لندن ـ حين مكث فى غرفته الكئيبة أسابيع متواصلة بلا حراك، لقد أكلت «الغبرة» الحقيبة وأشياءها، وبدأت تأكل ملامح وجهه القديم الذى خلفه فى الوطن، ووجهه الذى خرج به إلى التيه.

وجه الهارب: دمغة الجنس، البصقة

يسكن السندباد إحساس عميق بالضآلة، وتثقله الذاكرة، فيندفع، بعد أسابيع من السكون المميت، بحثاً عن مكان يفجر فيه ما بداخله من عنفوان، كي يتطهر من معاناته ومن ضغط المشاعر الباهظة التي تتملكه، فيعثر على فندق ريفي «عرس الجن فيه.. محرقة!» [٢٠٠] يلقي بنفسه في لهب الرقص، ويدور في دوامة الجنس، عله بنارها يتطهر، ولكن هذه التجربة لا تطهره، بل تمحو ملامحه القديمة، وتدمغ وجهه ودمه بعلاماتها:

«دمغة في وجهه
في دمه شلال نار
وعلى قمصانه ألف أثر
موجة واحدة في دمه
في زوغة الشمس
وحمى المعدن المصهور
في البركان، في وهج الثمار
موجة تغزل في الموج فراشات
وتغفو في خوابي الخمر
تغفو في قوارير البهار» [٢٠٢ ـ ٢٠٣].

ولئن أفضت هذه التجربة إلى انبثاق عنفوان السندباد ـ كما يدل على ذلك سيل الألفاظ الملتهبة في المقتبس السابق ـ حين تولد لديه شعور بالقوة، وبالقدرة على التقاط الزمن الهارب، فإن ضآلة تجربته وجهت طاقاته اتجاها سالبا، فأغرق نفسه في لهيب تجربة زائفة لاتجدد، وذلك لأنه منذ أغواه عرس النار «عاد منه ما له ذاكرة/ تحصى الصور» [٢٠٤]، يكون انسلاخه عن الوطن قد تعمق، وتكون صلتة بالزمن قد انقطعت، إذ أوقفه على لحظات المتعة الحارقة: «عمره ثانية عبر الثواني/ يتلقاها وينسى ما عبر» [٢٠٤]. وهكذا أغرق في الضياع وبدا وجهه كوجه غجري بلا هوية، وبدت هويته، وهو ينتقل بين «بنات البار» وقاعات الرقص وحانات الخمر، هوية فارغة من المعنى والدلالة: «وجه من تبصقه الدوامة الحرى/ ... وجه من يتعب من نار/ ليرتاح لنار» [٢٠٤ ـ ٢٠٥].

وجه الواجم: عين مطفأة.. فراغ

يضيع السندباد عنفوانه في تلك الدوامة الحرى، فيفر الزمن من بين أصابعه، وإذ تبصقه تلك الدوامة خارجها، فإنه «يصحو من الحمى» ويحاول قراءة ملامح وجهه: «فراغ، شاشة ترتج/ عين مطفأة/ وسرير المدفأة» [٢٠٦].

وجه الطالب: حجر بين وجوه من حجر:

تقذف دوامة النار بالسندباد خارجها، فينطفئ، تنتابه «رعشة الصحو»، فيذهب إلى الجامعة، منسلخاً عن وطنه، منطفئاً، فتبدأ الجامعة: «جنة الضجر» في خط علاماتها على وجه السندباد ـ الطالب الجامعي الذي يرفض الركون «في زوايا متحف، في مكتبة» [٢٠٦]، كي يقرأ التراث الميت: «وجهه يعرف مصلوبا/ على سفر عتيق/ وعلى صمت الصور/ ووجوه من حجر» [٢٠٧]. هكذا يستعيد السندباد وجهه الحجري للدلالة على هوية مغايرة، ودلالات أخرى، فهو يبدو شبيهها بتلك الصور التي تطل وجوه أصحابها الحجرية من الأسفار العتيقة، ميتة بلا دلالة. إن «وجهه من حجر/ بين وجوه من حجر» [٢٠٨].

يفارق السندباد وجهه القديم بفعل التحولات التي مر بها: وجهاً وهوية، ذاتا يصوغها جدل علاقتها مع العالم والزمان، وتتشكل في لهيب التجربة التي تختص اختياراتها الخاصة لأي من أشكال الإحالة الموضوعية لنفسها في الواقع. وهكذا يفارق، إلى غير العودة، هويته الفطرية الأولى، فتنشطر أناه على نفسها؛ ثمة وجه ثابت «أصيل!» غير أنه خال من الجوهر، وثمة وجه متحول يمتلئ بإفرازات تجربة خاسرة عقيم. ثمة ثبات زائف، وتحول زائف، ذلك لأن الجوهر الحقيقي للإنسان غائب في كل حال عن أي من الوجهين. وهكذا تبدأ الذات

المثقلة بالخسارات وانسداد الآفاق والسبل فى خلق أحلام يقظتها، يأخذها الحنين إلى الماضى الذى انسلخت عنه، وينهكها الواقع الذى تعيش فتبدأ فى استبدال الأول بالثانى، وهنا يوظف الشاعر قراءاته فى مجالى التحليل النفسى، وعلم نفس الأعماق، كى يجسد حيوية لحظة التحول، بأبعادها المختلفة، وبخاصة تلك التى تنجم عن المواجهة بين أنا فطرى (قديم) وأنا مكتسب (جديد ومتحول) داخل ذات منشطرة على نفسها.

أحلام اليقظة وبرهة التحول

يحن السندباد الضائع المشظى إلى دفء البيت، وإلى كأس مترعة، وإلى حوار أليف يشارك فيه، فيتحدث عن كل شئ ولا يقول شيئاً، ولكنه يعود ليرفض كل هذه الأمانى، لأنها مستحيلة، غير أنه يغلف إدراكه لاستحالتها ـ وهو إدراك غامض فى هذه الحالة ـ باختراع سبب لرفضه لها، يتمثل فى اعتبار أن الحوار الذى يدور بين أناس يجمعهم دفء البيت وصحبة الكأس، حوار ينطوى على «ابتذال». وسرعان ما تولد أحلام يقظته المنسابة مع انسياب خطواته فى شوارع لندن امرأة «حلوة كانت، وكانت طيعة!» [٢١١] دفعته الشهوة إليها لأن يفتح ذراعيه لاحتضانها، فإذا هى وهم يفر.

ولم يعد أمام السندباد وأحلام يقظته، وقد خسر صلته بالعالم الخارجى وانفصل عنه، ولم تفلح أحلام اليقظة فى إعادة مد جسور هذه الصلة، إلا أن يعبر، بأحلام يقظته، إلى داخل ذاته، وتساعد «عتمة الشارع» [٢١١] وذاك الضوء الداخلى «الذى يجلو فراغ الأقنعة» [٢١١] على تحول الذات للنظر داخل ذاتها، والسفر فى مدائنها العميقة، لاستحضار أناها القديم ومحاورته:

«وقناع مسه حدق فيه
لو دعاه؟ آه لن يمضى معه

«أنت ! هل أنت بلى
لا، لست، لا، عفواً،
ضباب موحل يعمى مصابيح الطريق
إن فى وجهك بعض الشبه
من وجه صديق».
ـ فلأكن ذاك الصديق» [٢١٢].

يرى السندباد ذاته فى مرآة قناعه، ولكن وعيه الداخلى الذى اختزن معطيات تجاربه وتشظيات هويته يشككه فى إمكان أن يكون مرآة لذاته، أو عنوانا على هويته، فيجعله يراه صديقاً قديما نسيه وتحولت ملامحه فى ذاكرته ـ المفقودة ـ إلى أطياف باهتة، إذ لم يعد لذلك الصديق أى وجود حقيقى فى الذاكرة، لأنه لم يوجد، أبداً، فى الزمان، ولا فى المكان، ولذا فـ«هو يمشى وحده فى لا مكان» [٢١٢]. إن الثبات الذى مكنه من الاحتفاظ بملامح وجهه القديم، هو ذاته الذى يلغى وجوده فى الزمان والمكان، فالثبات رديف اللاوجود ـ الموت، بينما التحول هو اسم الحياة: «وجهه أعتق من وجهى ولكن/ ليس فيه أثر الحمى/ وتحفير الزمان» [٢١٢ ـ ٢١٣].

وحين يكتشف السندباد الفرق بين وجهه والقناع الذى يعكس ملامح وجهه القديم، المتروك، فإنه يكتشف المسافة الواسعة التى تفصل بين الوجه والقناع، غير أن الإحساس بوجود الملامح الخفية التى تصل بينهما، يجعله يرى العلاقة بينهما علاقة توأمة، وإذ تتم التوأمة يتحول «القناع» إلى «قرين»، حيث لا تطابق ـ كما هو الحال بين هوية الذات وهوية القناع ـ بل تشابه ظاهرى ينطوى على تبيانات باطنية عميقة.

ويبدو أن ذات السندباد القديمة (القرين) يتحرق للتخلص من السندباد الجديد، ومن التحولات التى أنتجتها تجاربه الخاسرة، فأنتجت القناع، ولذا فإنها تقوده إلى «جسر واترلو» وتدعوه إلى «الانتحار»[٢١]، حيث به

فقط يستطيع السندباد أن يغتسل من هويته المتشظية، وأن يطهر وجهه من العلامات والدمغات التى حفرها عليه الزمان:

«متعب أنت وحضن الماء
مرج دائم الخضرة، نيسان،
أراجيح تغنى وسرير
مخملى اللين شفاف حرير
وبنات الماء مازلن
على الدهر صبايا
ربما كان لديهن قوارير من البلسم
أعشاب، تعازيم عجيبة
تمسح التحفير عن وجهك
تسقيه غوى سمرته الأولى المهيبة
لون لبنان وطيبه» [٢١٥ ـ ٢١٦].

ولكن السندباد لا يلقى بنفسه فى النهر، بل يدخل برهة بياض، غيبوبة «مطلقة»، فيتلمس وجه قرينه فلا يجده، لقد غاب، وبغيابه ـ بعد لحظة المواجهة ـ يعود الكون إلى سديمه الأول:

«الضباب الرطب فى كفى
وفى حلقى وأعصابى ضباب
ربما عادت إلى عنصرها الأشياء
وانحلت ضباب» [٢١٧ ـ ٢١٨].

هكذا هى أحلام اليقظة، كفيلة دائماً باستحضار واقع ـ وهم مغاير للذى يرفضه الإنسان، فالضارب فى الصحراء عطشا تلهبه سياط الشمس يستدعى عالما شاسعا يمتلئ بالماء، فيحيل الصحراء بحرا، والجدب خصبا، ويجعل سيوف الشمس اللاهبة خيوط ندى تتقاطر على جبينه وتمسح بنثارها وجهه الملتهب، فيما حلم اليقظة يقدم هذا الوهم باعتباره واقعاً، نعم: لقد تجسد القناع ـ القرين فى حلم السندباد بشرا سويا، وكذا تجسدت المرأة، وهكذا أيضاً يستبدل الضباب الرطب بالضباب الوسخ المداجى المهيمن على الواقع بثقله الباهظ حيث «يمتطى أفعوانا، أخطبوطا/ وأحاجى، ...» [٢١٩].

إن السندباد لايفر من واقع الحضارة الغربية فى مستدعياتها ونتائجها المنعكسة سلبا على الذات الإنسانية، باستدعائه واقع «الحضارة الشرقية» أو واقع الحياة فى وطنه الذى انسلخ عنه، ذلك لأنه، فى أعماقه، يرفض كلا الواقعين اللذين عاين فيهما موت الإنسان، على نحو ما نصغى للبحار فى قصيدة «البحار والدرويش»:

«بعضها طيف محمى
بعضها طيف موات
آه كم أحرقت فى الطيف المحمى
آه كم مت مع الطين الموات» [١٨ ـ ١٩].

ولأنه يرفض كلا الواقعين، ولا يرى فى الكون كله واقعا آخر، فإن أحلام يقظته تصور له انحلال الكون، وعودته للسديم الأول، للحظة ما قبل خلق العالم. وعلى ذلك، فإن عملية استبدال الضباب الرطب الطهور ـ الجوهر بـ«ضباب وسخ، مهترئ الوجه مداجى» [٢١٨] لاتتوقف عند الدلالة على رغبة السندباد، بما هو رمز للإنسان المعاصر فى تشظى هويته وضياعه، للتخلص من واقع الحضارة الغربية فحسب، بل أيضاً من واقع الحضارة الشرقية، كما أنها بتجاوز الدلالة على رغبة التخلص، أو الهدم، إلى الدلالة على توق الإنسان المعاصر إلى إعادة صياغة نفسه، فيما هو يعيد صياغة العالم، وذلك لأن صورة الضباب ـ الجوهر تنطوى على احتضان عنصرى النار والماء، الهادمين البانيين، فى موجة واحدة، ولادة، قادرة على تجديد الإنسان، وإعادة بناء الحياة.

ولقد اجترحت أحلام يقظة السندباد واقع انحلال العالم وعودته إلى ما قبل مبتدأه، موازياً شعرياً لفكرة هدم العالم وإعادة بنائه، فإنها تجترح إمكان العودة إلى الرحم رديفا شعريا لفكرة إعادة صياغة الإنسان، وإذ تتوازى

عودة السندباد إلى الرحم مع عودته إلى الوطن، فإن هذا لايوحي بأنه عائد إلى الوطن، وواقعه الحضاري الميت، كي ينخرط فيه قابلا مستسلماً، بل إنه، في ضوء دلالة المقطع والمغزى الكلي للقصيدة، يعود إلى الرحم كي يدخل في ذاته، وفي أعماق حضارته، ليعيد صياغة نفسه فيما هو يعيد بناء واقعه، ويجدده، مفيداً من تجربته المرة في متاهات الحضارة الغربية، ومحاولا الانفتاح على ما هو قابل للحياة في كلا الحضارتين:

«رحم الأرض ولا الجو اللعين
خففوا الوطء
على أعصابنا يا عابرين
نحن في عتمة قبو مطمئن
نمسح الحمى، ونصحو، ونغني
نتخفى
ونخفّي العمر في درب السنين» [٢١٩].

يتحول السندباد، في هذا المقطع، إلى ضمير المتكلم الجمع، بحيث تتبدى عملية الدخول «في عتمة الرحم» عملية جماعية، كونية، مما يعمق من شمولية الصورة وشمولية الرمز، في آن. فالسندباد يتكلم باسم التائهين، وهو يتكلم من واقع التجربة، لا من واقع التصورات الذهنية المجردة، إنه يريد أن يقول - من بين أمور أخرى يقولها - إن الارتماء في حمى طين الحضارة الغربية، هو الوجه الآخر للارتماء في ميراث طين الحضارة الشرقية، وإن التفاعل المفتوح بين الحضارات والثقافات، في ضوء رؤية حداثية كيانية، هو وحده الطريق المفضي لتجديد الحياة، وتحقيق إنسانية الإنسان.

يعود السندباد إلى الوطن - القبو، ليبحر في أعماق ثقافته وذاته، آخذا في إعداد وطنه ونفسه لميلاد جديد. وإذ تعطي عتمة القبو للنفس طمأنينة، وتمسح آثار الحمى عن الوجه، فإنه، وقد واجه ذاته، بعد أن واجه العالم، وواجه العالم وهو يواجه ذاته، وواجه ثقافته في ضوء رؤيته لصيرورة العالم، يخرج إلى واقع الحياة في وطنه وقد امتلك الرؤيا. وهنا تعود القصيدة إلى مبتدئها، حيث يتصل المقطع الثامن: «الوجهان» بالمقطع الأول: «وجهان»، فيما تفصح «الـ» التعريف عن أن الوجهين المتناقضين قد وضحا عبر التجربة - القصيدة التي كشفت عن وجه فطري بلا هوية، وعن وجه مسكون بهوية متشظية زائفة، بلا جوهر.

يدرك السندباد العائد إلى الانفتاح على الحياة أن الزمن يخط آثار خطواته على الإنسان والأشياء، فيحيي ويميت، في دورة أبدية لا تكف، أبداً، عن الدوران، ويقوده هذا الإدراك العميق إلى العثور على الوجه الحقيقي للحياة والإنسان، ولا يكون هذا «الوجه السرمدي» غير ذاك الوجه المتحول دوما الذي يعطيه جدلية الإنسان - الزمان جوهر هويته وماهيته.

يحمل السندباد رؤياه ويعود إلى الإنسانة الطيبة التي انتظرته طويلا - الوطن، فينظر إليها وقد اختلطت عليها حدود الزمان، ينظر إليها وقد عاشت الوهم في ذاكرتها وهي تعيش في الذاكرة - التراث، الماضي، وفي عتم رؤية سكونية جامدة لدور الإنسان، ولطبيعة تحولاته في صيرورة الزمن والحياة، رؤية تورث الاعتقاد بأن تمزيق وهم الحب سيفضي إلى تمزيق حياتها كلها. وهكذا يظل السندباد مراوحا بين الإشفاق على هذه الإنسانة التي تسكن الذاكرة ولا تعيش الحياة، وبين الثورة عليها، غير أنه، في موقفه الأخير، لا يشفق ولا يثور، بل يختار أن يطلعها على رؤيته التي مؤداها أن الحياة والحب والهوية الإنسانية، وكل شئ في هذه الحياة الإنسانية، لايبنى على الوهم والذكرى، بل على إدراك الواقع بكل امتداداته وأبعاده، ذلك لأن الوجه السرمدي للحياة والإنسان هو الوجه المتغير، أبداً، المتحول باستمرار:

«عشت في حنوة بيت، ما وقاك
أنه بيت على الصخر تعمّر،

إن خلف الباب،
في صمت الزوايا
يحفر الموج، وتدوى الهمهمة
إن في وجهك آثاراً
من الموج، وما محّى، وحفّر
وأنا عدت من التيار وجها
ضاع في الحمى،
وفي الموج تكسر» [٢٢١ ـ ٢٢٢].

ولذا، فإن على الإنسان أن يتخلص دائماً من الماضي الذي يتساقط، والذي يرسل الحياة في الحاضر إلى الموت:

«بعضنا مات ادفنيه، ولماذا
نعجن الوهم ونطلي الجمجمة؟» [٢٢٣].

إن السلفية والتشبث الأعمى بالتراث والماضي، وإيقاف الزمن، هي أسماء أخرى للموت، فيما الحياة حركة وصيرورة، في قلب صيرورتها يوجد جوهرها، وفي ثباتها ينعدم الوجود، أو يوجد جوهر الموت، والسندباد لايريد الموت لنفسه ولا لوطنه، بل يريد لهما أن ينبعثا من جديد، وأن يعود هو وخطيبته إلى الحياة الخصيبة الخضراء. إنه يستحضر أساطير الخصب فيصل نفسه بتموز وأوزوريس، وبكل الأسماء التي تحمل خصائص إله جوهري واحد، ويتوجه إلى الخطيبة ـ الوطن معلنا نبوءة الانبعاث:

«اسندي الأنقاض بالأنقاض
شديها على صدري اطمئني،
سوف تخضر،
غداً تخضر في أعضاء طفل
عمره منك ومني» [٢٢٣].

السندباد في رحلته الثامنة

يشير تكرار خليل حاوي استدعاء السندباد للتقنع به في مطولة ثانية هي «السندباد في رحلته الثامنة» إلى إلحاح الدلالات التي تنطوي عليها هذه الشخصية ـ النمط الأصلي ـ على فكره الشعري، وعلى مشاعره، بحيث يتبدى السندباد قناعا أصيلا لخليل حاوي، يتوحد به، ويصوغ، عبر جدل علاقته معه، وجوهاً متعددة لذاته الأكثر اكتمالاً، ولهويته العميقة التي يتطلع إليها.

وتكاد المفارقات والوظائف التي أوضحناها عند تحليل عنوان القصيدة السابقة: «وجوه السندباد» أن تكون هي ذاتها المفارقات التي يولدها عنوان: «السندباد في رحلته الثامنة» والوظائف التي تؤديها، غير أن في هذا العنوان ما يوحي بأن القصيدة ـ الرحلة التجربة، هي استمرار لرحلات السندباد وتجاربه السابقة؛ فإن أنجز السندباد القديم ـ سندباد (ألف ليلة) ـ سبع رحلات، فإن السندباد الجديد (السندباد القديم × خليل حاوي) يوغل في رحله ثامنة، كأنما الشاعر يريد أن يوسع المجال الذي تحتله حكايات السندباد في الكون الأدبي لـ(ألف ليلة وليلة)، وفي الكون الأدبي بأسره، فاتحاً ثقافة السندباد على إمكان الاستمرار والتوسع، بحرية وثراء، حتى تسود في واقعنا الذي هو في أمس الحاجة إليها، وواصلاً الجديد بالقديم، بانياً الجديد على القديم ومتجاوزاً إياه، ومحققاً للقناع ـ الرمز: السندباد، باعتباره نمطاً أصليا، خصائص القدم، والاستمرار في الزمان، والشمولية الإنسانية من حيث كونه قابلا للانتقال من بلد إلى بلد ومن ثقافة إلى ثقافة أخرى، والانفتاح الدلالي الذي يؤهله لامتصاص مدلولات جديدة ومتغايرة ـ لا نعتقد أنه من الملائم الوصول بها إلى حد التناقض، كما هو الحال بالنسبة للرموز الفنية التي ليست من طبيعة الأنماط الأصلية ـ وهي الخصائص التي تمكنه ـ مجتمعة ومتضافرة ـ من أن يكون رمزاً شاملاً قابلاً للتوصيل من حيث كونه متجاوباً مع الاستخدامات الاجتماعية والنماذج العليا.

وإذ يشير العنوان بدلالتي التواصل والاختراق، والتشابه والمغايرة، بين سندباد القصيدة وسندباد (ألف

ليلة)، فإن المصاحب النصي الذى يعقب العنوان مباشرة، على هيئة تقديم نثرى، يجيء ليؤكد كلا الأمرين؛ فرحلة السندباد الثامنة لا تسير في اتجاه رحلاته السبع السابقة، بينما الراحل هو ذاته السندباد القديم الذى هيأت له القصيدة رحما لميلاد جديد في عصرنا الذى يبعد عن عصره ما يزيد عن ألف عام وعام.

يقول التقديم:

«كان في نيته ألا ينزعج عن مجلسه في بغداد بعد رحلته السابعة، غير أنه سمع ذات يوم عن بحارة غامروا في دنيا لم يعرفها من قبل، فكان أن عصف به الحنين إلى الإبحار مرة ثامنة. ومما يحكى عن السندباد في رحلته هذه أنه راح يبحر في دنيا ذاته، فكان يقع هنا وهناك على أكداس من الأمتعة العتيقة والمفاهيم الرثة، رمى بها جميعاً في البحر ولم يأسف على خسارة، تعرى حتى بلغ بالعرى إلى جوهر فطرته، ثم عاد يحمل إلينا كنزا لا شبيه له بين الكنوز التى اقتنصها في رحلاته السالفة»[٢٢].

يذهب السندباد إلى الإبحار داخل دنيا الذات، كي يتخلص من المفاهيم الرثة والتصورات البالية، وكي يعاين، يقينا، إشراقة الانبعاث والتجدد التى كانت نبوءة - تطلعاً وحلماً - هجس بها ختام «وجوه السندباد». إنه لا يسافر من أجل السفر - كما كان حاله في القصيدة السابقة - بل من أجل أن «يحمل إلينا كنزاً لا مثيل له بين الكنوز» وذاك هو إشراقة الإنبعاث اليقينى، وهكذا نجد أن صلة السندباد بآلهة الخصب التى تأسست في نهاية تجربة القصيدة السابقة، تأخذ في الحضور، في هذه القصيدة، منذ بداية تجربتها، بل منذ التقديم الذى يؤسس هذه العلاقة، ويكشف عن دلالتها من حيث هي علامة موازية لحالة الإنسان إذ يجدد ذاته، فيما هو يجدد ثقافته وحياته، وذلك عبر الرصيد الدائم في أعماق الأعماق، لإزاحة الجثث المتضخمة المتراكمة فوق ينابيعها الثرة التى تحول دون جريان مائها في الذات والثقافة والحياة.

والسندباد إذ يرحل هذه المرة مبحراً في دنيا ذاته، لا ينسلخ عن وطنه وثقافته، ولايخرج إلى المتاه خاليا من زاد الرحيل، بل إنه يحمل «داره» المطهرة معه، ويبحر مسكوناً بها:

«دارى التى أبحرتِ غرّبتِ معى،
وكنتِ خير دار
في دوخة البحار
وغربة الدهار» [٢٢٧].

وبدافع غريزى فطرى غامض، يشير، في جانب من دلالاته، إلى أن الحركة والتحول هما فطرة إنسانية، وبيقين لا يعتوره ظل من شك، بإمكان العثور على الرؤيا - اليقين، يبدأ السندباد رحلته الثامنة:

«أمضى على ضوء خفى
لا أعى يقينه
فتزهر السكينه
وأرتمى والليل في قطار» [٢٢٨].
...
ولم أزل أمضى وأمضى خلفه
أحسه عندى ولا أعيه
وكيف أنساق ولا أدرى أننى
أنساق خلف العرى والخسارة» [٢٣٠].

إن السندباد لا ينقل خطواته، في رحلته داخل ذاته، دون وعى، كما أنه لا يتركها تلهث خلف وهم مغلف بزى الرؤيا، إنه يدرك واقعه الذى خرج منه راحلاً فيه، ويدرك خصائص هويته التى يتطلع إلى إثرائها وتجديدها عبر الرحيل الدائم في أغوارها البعيدة.. فما

خصائص هذا الواقع الذى يتطلع السندباد إلى تغييره؟ وكيف تجرى عملية تحويله، شعريا، فى القصيدة؟

تحضر صورة الرواق ـ القبو، للدلالة على حالة وطن مغلق على نفسه، وثقافة تعيش ظلام الأقبية، وإنسان مكبل بالتقاليد الرثة، وواقع رث منخور الوجه والهوية، يأكله الموت، وتفحّم الغازات والسموم جثته. وإذ يطلعنا السندباد ـ كأنما هو يرسم بالكلمات ـ على الصور والرسوم التى «ترصع» جدران الرواق، فإنه يترك لنا قراءة دلالاتها.

الجدار الأول:

نستخلص من الصور التى ترصع الجدار الأول للقبو بالوصايا العشر دلالات لا تعكس غير الرعب والموات اللذين يبثهما التراث الدينى الميت، الذى هو قبو ـ قبر لمن يسكنه.

الجدار الثانى:

نستخلص من الصورة التى يتبدى عليها الكاهن ـ حامى حمى الدين والتراث ـ أنه هو، وأمثاله، أول من يتنكر للوصايا الدينية والقيم التراثية، إنه ينشر العقم فى الحياة، وهو كاهن إله الخصب، وعلى ذلك فإن الوسطاء الدينيين ـ الكهنة وأشباههم ـ غالبا ما يعملون على إبعاد الإنسان عن إلهه، بل إنهم يسدون الطريق بين الإنسان والله، ويجعلون العلاقة بينهما علاقة مستحيلة.

الجدار الثالث:

ثمة صورة الزاهدة الزائف (المعرى!) أو (المتشبه به) الذى يبث فى وعى الناس رؤية سالبة للمرأة؛ فهى، فى رؤيته، دنس وشهوة، ولذا فإنه يطلب عزلها حارماً المجتمع من طاقاتها الخلاقة، فيما هو يشتهيها، ويتطاول، فى دهليزه السحيق، لإشباع شهوته باحتضان «الثمر المر، فى قبح المقصد وبشاعة الوسيلة»(٢٣).

وإذا ما كان للشاعر أن يفعل ما يشاء بما يساعده على الارتقاء بالإبداع الشعرى، وعلى التعبير العميق عن مشاعره وأفكاره، كأن يملأ رموزه بدلالات متغايرة، بما فى ذلك مناقضة الدلالات السائدة؛ فإننا، فى هذا الضوء وحده، نستطيع أن نستوعب المفاجأة، غير السارة، التى يفاجئنا بها الشاعر إذ يختار المعرى ليرمز به للزاهد الزائف، منزاحاً بذلك إلى أبعد مدى عن الحقيقة التاريخية للمعرى، من حيث هو شاعر متفلسف عميق الرؤية والرؤيا، ومفكر إنسانى أثرى بعطاءاته فكرنا العربى والفكر الإنسانى عموما. قد يكون فى هذا الانزياح دلالات لم نستطع أن نعثر عليها، وقد لا يكون ، غير أننا، فى كل حال، نستوعب المفاجأة دون أن نقر بأنها موائمة فنيا، ذلك لأن الدلالتين المتضادتين سوف تظلان تعملان فى مخيلتنا، فإن ترتسم صورة المعرى، الزاهد الزائف، التى يقدمها النص، فإن صورته التاريخية الأخرى، تظل تخايلنا، مما يفقد الرمز قدرته على التوصيل، وعلى توليد حزم الدلالات، وعلى الرغم من أنه كان يمكن تخطى هذا التضاد من خلال إجراءات فنية معينة، لا مجال لمناقشتها هنا، فإننا نعتقد أن انزياح التضاد لا يصلح على جميع الرموز، ولايصح إجراؤه مع الأنماط الأصلية والرموز التاريخية التى شارفت درجة النمط الأصلى على وجه التحديد.

ومهما يكن من أمر، فإننا نحمل الصورة على دلالتها المحتملة التى قرأناها، ونذهب إلى تعرف خصائص الواقع الذى تبث فيه هذه الرسوم غازاتها وسمومها.

تنحل الصور والرسوم سموما تتسرب فى نسيج الواقع وخلاياه؛ فتفسد الحياة، وترسلها إلى موات، وفيما هى تتسلسل إلى الناس، تتسلسل إلى السندباد وتتسرب فى دمه منذ الطفولة:

«بلوت ذاك الرواق
طفلا جرت فى دمه الغازات والسموم
وانطبعت فى صدره الرسوم» [٢٣٨].

يشكل الواقع هوية السندباد، الطفل والشـاب، وعلى صورته يرسم له ملامح وجهه، بلا اختيار منه، يحدد له إيقاع خطوه وسلوكه، فيدفعه إلى احتراف «التمويه والطهارة» فيما هو غارق فى غياهب شهوات مرة، ولكن السندباد، إذ كبر وفهم، وتولدت فى أعماقه رؤيا ذلك اليقين الذى يحسه عنده ولا يعيه، يأخذ فى قراءة الواقع على وهج رؤيا منيرة، فيراه واقعا يتلبس وجه السلام المطمئن فيما هو ثابت مميت، يقدم نفسه فى حلاوة جرعة من «عسل الخليفة» فيما هو السم الزعاف. وهكذا يقرر الانسلاخ عن ذلك الرواق المعقم، وعن الرفاق القدامى، ويأخذ نفسه بالتطهر، ويطهر «داره» كى يبدأ رحلته المغيِّرة التى يتحول معها إلى نبىّ مجدد ينتظر الوحى والبشارة ورؤيا اليقين:

«سلخت ذاك الرواق
خليته مأوى عتيقا للصحاب العتاق
طهرت دارى من صدى أشباحهم
فى الليل والنهار
من غل نفسى، خنجرى،
لينى، ولين الحية الرشيقة
عشت على انتظار
لعله إن مر أغويه،
فما مرّ
وما أرسل صوبى رعده، بروقه» [٢٣٩ - ٢٤٠].

الوحى لم يجئ، ولم تصل البشارة، وعلى السندباد، إذن، أن يواصل تطهير ذاته وداره، إنه يفعل، ويحلم، ولا يكف فى كلا الحالين عن الحلم والفعل، يتمنى لداره وذاته «صحو الصبح والأمطار» [٢٤١]. غير أن الدار تمتكر، ورغم كل ما فعلَ من أجل تطهيرها، فإنها تعود للإيغال فى عتمها، وفى رطوبة دهاليزها النتنة، كأنما داره - وطنه، قد صارت مسكبا لكل أوساخ الكون، تصب فيها جميع «أقفية الأوساخ فى المدينة»، ويقف الزمن فوقها صلدا جامدا بلا حراك «صحراء كلس مالح بوار» [٢٤١].

هكذا يصل الفساد والتعفن إلى ذروته، فيستبدل السندباد رؤيا الطوفان برؤيا الانبعاث، ليعبر عن ذروة الرفض:

«وذات ليل أرغت العتمة
واجترت ضلوع السقف والجدار
كيف انطوى السقف انطوى الجدار
كالخرقة المبتلة العتيقة
وكالشراع المرتمى
على بحار العتمة السحيقة
حفُّ الرياح يحفيه
وموج أسود يعلكه
يرميه للرياح» [٢٤٣].

ومع انبثاق رؤيا الطوفان - الهدم، تنبثق رؤيا إعادة البناء، رؤيا الانبعاث الجديد، كنبوءة تستحضر داخل الجسد (الذات - الوطن) عناصر التجديد والخلق:

«أغلقت الغيبوبة البيضاء عينى
تركت الجسد المطحون
والمعجون بالجراح
للموج والرياح» [٢٤٣].

وتتصاعد الرؤيا واصلة ذروتها حين يتصل السندباد «فى شاطئ من جزر الصقيع» [٢٤٤] بجوهر الخلق قبل أن يخلق، وبسديم الكون قبل أن يكون؛ فترتسم فى أعماقه، وفى دائرة رؤياه، صورة لتحولات وطنه تستبدل المروج التى تفيض «بالثلج والزهر والثمار» بصحراء الكلس المالح، وتستبدل النهوض بالسقوط، البناء العالى بالأنقاض المتراكمة. وما أن تحيا روح التجديد فى الإنسان، وتنسرب منه إلى مكونات البناء، حتى «تختلج الأخشاب/ تلتئم وتحيا جنة خضراء فى الربيع» [٢٤٤].

والسندباد إذ يحوز النبوة، عبر رؤياه، فإنه يدرك أن مجاهداته الذاتية، وسفراته الموغلة، بدينامية حرة، داخل ذاته، وتراثه، وفي أعماق وطنه وثقافته، وتجواله المفتوح في آفاق الحضارات والثقافات الإنسانية، كانت هي المطهر الذى اجتازه، والنار المطهرة التى جددته، فولدت فى أعماقه النبى الكاهن، وأوصلته برؤى الأنبياء. إن الفطرة الإنسانية التى دفعته إلى الانفتاح على الحياة، لا على الموت، ومجاهداته التى صفت عروقه «من دم محتقن بالغاز والسموم» [٢٤٥]، ومسحت عن لوح صدره «الدمغات والرسوم»، هى التى صعدته إلى مرتبة الأنبياء، ذلك لأن «ملاك الرب» لم يشق صدره كى يودع فيه سر النبوة، بل إن فطرته الإنسانية الصافية، الكامنة فيه، هى التى استيقظت بالفعل الخلاق المغير.

ويتواصل صعود السندباد معراج الرؤيا، فيرتقى ـ فى تصاعد رؤياه ـ ليصير إلهاً للخصب، يلتصق بالأرض ـ الوطن، فى اخضرارها الزاهى، فتتكرر رؤيا الانبعاث:

«لعلها الغيبوبة البيضاء والصقيع
شدّا عروقى لعروق الأرض
كان الكفن الأبيض درعا
تحته يختمر الربيع،
أعشب قلبى،
نبض الزنبق فيه،
والشراع الغض والجناح» [٢٤٦ ـ ٢٤٧].

وعلى الرغم من أن تكرار رؤيا الانبعاث، بصور شعرية متعددة، يشى بإلحاحيتها، وبقرب موعد تحققها فى واقع النص ـ الحياة، فإنها تظل محض رؤيا، ذلك لأن الحقيقة الجوهرية «الحلوة البريئة» هى وحدها القادرة على تحويل الرؤيا إلى واقع، ولأن «الحلوة البريئة» نقيض «امرأة الأقبية الوطيئة» التى تسرى فى الواقع المرفوض، لم تظهر بعد، لأنها لم تزل قابعة هناك فى رؤيا الإنسان ـ النبى الإله، فإن هذا الإنسان الجوهرى: السندباد، يواصل تطهير ذاته وداره، معدا، بالجهد والعمل، لقدومها الأكيد، ومنتظرا لحظة تحول الرؤيا إلى واقع:

«وحدى على انتظار
أفرغت دارى مرة ثانية
أحيا على حجر طرى طيب وجوع
كأن أعضائى طيور
عبرت بحار
وحدى على انتظار» [٢٤٨ ـ ٢٤٩].

ولكن الحلوة البريئة لا تحضر فى الواقع الفعلى، بل تدخل دائرة رؤيا السندباد، من جديد، كى تتجلى فى واقع الرؤيا كأنما هى واقع يتحقق، ولأن السندباد الشاعر الرائى هو وحده الذى انتظرها، فإنه وحده الذى يراها أو ربما يراها آخرون، ولكنهم، مثله، شعراء ـ أنبياء، بشر يتطلعون إلى استعادة جوهرهم الإنسانى، وإلى إخصاب الحياة، وبناء جنة الإنسان فوق الأرض: إنها تخطر فى ساحة المدينة (الكون ـ الوطن ـ الذات الإنسانية)، فتبعث فى أرجائها فيض النور والخصب، وتبث عطاياها التى لا تنفد فتحيل موضع كل خطوة تخطوها فى «صحراء الكلس» إلى مرج أخضر:

«فى ساحة المدينة
كانت خطاها
زورقا يجئ بالهزيج
من مرح الأمواج فى الخليج
كانت خطاها تكسر الشمس
على البلور، تسقيه الظلال
الخضر والسكينة،
لم يرها غيرى ترى
فى ساحة المدينة؟» [٢٤٩ ـ ٢٥٠].

وإذا كان السندباد قد اتصل، عبر الرؤيا، بالحقيقة الجوهرية، أو بالأداة الجوهرية للتغيير، التى هى أداة وغاية فى آن معاً؛ ذلك لأن فى حضورها، باعتبارها أداة،

حضور العالم الذى تصوغه، فإنه ـ أى السندباد ـ يتحول من دائرة الرؤيا والانفعال، إلى دائرة العمل والفعل، إنه يدعو داره التى «تعانى آخر انتظار» [٢٥١] أن تتخلص من غبارها، وأن تغتسل من همها، تأهبا للاحتفال بقدوم «الحلوة البريئة» التى تنطوى حتى هذه اللحظة من القصيدة ـ التجربة الرؤيا، على دلالة التحول الدائم عبر الثورة التنويرية المتواصلة، التى تحول الإنسان والحياة بالجهد الفكرى والعمل الاجتماعى المنظم الذى يستجيب لحاجات التجديد، دون إراقة دم أو إثارة دخان، وذلك لأن صوتها ينطوى على«دعوة للحب» [٢٤٧]، ولأن خطاها على البلور لا تكسره بل «تسقيه الظلال/ الخضر والسكينة» [٢٤٩ ـ ٢٥٠]، ولأنها بيضاء طاهرة، صافية الجوهر «نبتت من زنبق البحار» [٢٥٢]، ولأنها تعطى ولا تأخذ، إذ هى مكتفية بذاتها، كافية لغيرها.

غير أن هذه الرؤيا تعود لتبدد فى الواقع، إذ تقع «الزوبعة السوداء» [٢٥٦] وينفجر «ليل الجن» [٢٥٦]، ويضطر السندباد إلى الرحيل مع القافلة المغتربة فى أرخبيل «الجزر الحيتان»؛ حيث يصطرع البشر، ويتشظى العالم، وتتمزق هوية الإنسان. ولكنه ـ أى السندباد ـ لم يتحول رغم ذلك عن رؤياه ـ اليقين؛ ذلك لأنه، حتى فى «الجزر الحيتان»، لا يزال يخصب الحياة، ويؤدى طقوس الانبعاث الجديد، وهو لم يعد وحده، بل إن القافلة التى غربت، أى كل الذين آمنوا برؤيا الانبعاث، فقذفتهم قوى الموت المهيمنة على الوطن بعيداً عن الوطن، تشاركه فعل ذلك:

«مال إلينا الزنبق العريان .
أدفأناه باللمس وزودناه بالطيوب
أوت إلينا الطير
من أعشاشها المخربة
...
حيث نزلنا ارتفعت
دار لنا ودار
خف إلينا ألف جار متعب وجار» [٢٥٦ ـ ٢٥٧].

لا يقود هذا التحول الفاجع ـ أيا كانت إيحاءاته ودلالاته الواقعية ـ إلى تحول السندباد عن إيمانه بـ«الثورة البيضاء»؛ ولذا فإنه يواصل الرحيل خلف الكشف الذى تشف عنه العبارة، واليقين الذى يحمل إشراقة الخلاص وتحقق الرؤيا:

«ولم أزل أمضى وأمضى خلفه
أحسه عندى ولا أعيه» [٢٥٨].

لكن الواقع العنيد الضارب فى متاهات موته لا يستجيب لقوى التحول الفاعلة فيه، فيطول الرحيل ويستعر لهيب الانتظار، يطال الكبر ذات السندباد، ويخط العمر علاماته على وجهه، و«الحلوة البريئة» لا تجئ، فيضرب الواقع فى سواده وموته، وتدخل الرؤيا مرحلة نكوص تنحدر معها إلى درك الواقع:

«مدى عتمتى
مدى ليالى السهاد
دقات قلبى مثل دلف أسود
تحفر الصمت
تزيد السواد» [٢٥٩].

وبعد معاناة طويلة، تجئ الرؤيا، فياضة بوهج ساطع، فتعجز العبارة عن اقتناصها، وربما ذلك لأن اتساع الرؤيا يضيق العبارة ـ كما يقول النفرى ـ أو ربما لأن السندباد ـ الشاعر الرائى الذى أنهكه الرحيل والانتظار وانسراب الزمن، لم يعد يقوى على اقتناص الرؤيا، والتقاط البشارة، أو لأن الألفاظ التى كانت تجرى فى فمه «شلال قطمان من الذئاب» [٢٦١] تعجز عن التقاط رؤيا انسربت فى الدم، وفى وشائج الروح، وبدت يقينا، لا مراء فيه، يحسه الرائى ولا يعيه. ولكن الرؤيا إذ

«تفور» فى دم الرائى، وتسكنه كالفطرة التى تسكن الطير إذ تشتم «ما فى نية الغابات والرياح» [٢٦١]، وتحس ما فى رحم الفصل» [٢٦٢]، و«تراه قبل أن يولد فى الفصول» [٢٦٢]، قادرة على تخضير شفة الشاعر ـ السندباد كى يصيرها قصيدة:

«سوف تأتى ساعة
أقول ما أقول».

وإذا ما كانت الرؤيا تخضر شفة الشاعر، فإن تحولها إلى واقع هو الذى يسعفه بالعبارة:

«ما كان لى أن أحتفى
بالشمس لو لم أركم تغتسلون
الصبح فى النيل وفى الأردن والفرات
من دمغة الخطيئة
وكل جسم ربوة تجوهرت فى الشمس
ظل طيب، بحيرة بريئة
أما التماسيح مضوا عن أرضنا
وفار منهم بحرنا وغار» [٢٦٧].

والشاعر، السندباد الرائى، نبى التحول وإله الخصب، الذى ظل راحلا خلف «حلوته البريئة» ورؤيا الثورة البيضاء، يفاجأ حين تتحقق هذه الرؤيا فى الواقع، بأنها مشبعة بالنار والدخان، ولكنه يظل موقنا أن للانبعاث ثمنا لابد من دفعه، فالخصب القادم يحتاج الهدم مثلما هو فى حاجة إلى البناء.. إنه ماء ونار، نار وماء، فى جدلهما الداخلى، وفى علاقاتهما الهادمة البانية:

«ربى لماذا شاع فى الرؤيا
دخان أحمر ونار؟».

وإذا ما كانت رؤيا الانبعاث، والوحدة العربية:

«وسوف يأتى زمن أحتضن
الأرض وأجلو صدرها
وأمسح الخدود» [٢٦٩].

تلك التى حداها الشاعر أغنية يوم تحققت، ومرثية يوم أجهضت، فى واقعنا العربى كله، لا زالت حلما تنويريا، وحاجة إنسانية اجتماعية، وضرورة صيرورة ووجود، تسكن المثقفين المستنبرين من أبناء هذه الأمة، مثلما سكنت السندباد، فإن لهم فى شعر خليل حاوى، وفى فكره الشعرى، ما يضىء مسيرتهم، ويساعدهم على إشاعة التنوير فى وعى الناس، وفى حياتهم اليومية، ويفتح آفاقا واسعة أمام خطواتهم الذاهبة نحو إثراء الحياة وإضاءة وعى الإنسان، ذلك لأن الشاعر قد عاد إلينا من رحلاته، ومن رحلته فى الحياة، بكنوز هى القصائد ـ الرؤى والتجارب التى تفصح، إن قرأناها باستمرار، وعشناها باستمرار عن عالم واسع رحب يفيض برؤيا شاعر نبى فى فمه بشارة:

«يقول ما يقول
بفطرة تحس ما فى رحم الفصول
تراه قبل أن يولد فى الفصول» [٢٧١].

*

ولئن كان خليل حاوى، هو ـ فى حدود ما نعرف ـ الشاعر العربى الوحيد الذى اتخذ من السندباد أنا مغايرا، يتوحد به: تجربة وهوية، ويرتديه قناعا كليا ينطقه قصيدتين مطولتين؛ فيفجر أقصى طاقاته وإمكاناته الفنية، وأبعاده الدلالية، بوصفه قناعا ورمزا ونمطاً أصليا، بحيث بدا السندباد علماً على هوية خليل حاوى ومجالاً حيوياً يحتضن، فى خصائص هويته، رؤيته للعالم، فإننا نلاحظ أن الشاعر صلاح عبدالصبور، المساهم مثل خليل حاوى فى ريادة حركة تحديث الشعر العربى، هو أول شاعر عربى من شعراء الحداثة يلح على توظيف السندباد رمزا ونمطاً أصليا، يتحرك على مستويى الحضور فى النص أو الغياب فيه.

ولعلها مفارقة دالة، وذات مغزى، أننا نواجه السندباد فى أول قصيدة نقرأها فى أول ديوان لصلاح عبدالصبور، كما نظل نواجهه فى قصائد أخرى، كثيرة،

على امتداد عطائه الشعرى، مثلما نحس بغيابه فى نسيج وبنية بعض القصائد، ولكننا لا نجده يتحول إلى قناع له، بل يصير قناعا لخليل حاوى، فيما يذهب هو إلى التقنع بشخصية أخرى يستلها من (ألف ليلة وليلة). وقد يكون فى هذه المفارقة ما يدل على تواصل الشعراء، وعلى صلة القناع بهوية الشاعر وحاجات العصر، وعلى الآليات التى يتمكن الشاعر، من خلالها، من العثور على القناع الأكثر ملاءمة لطبيعة التجربة التى يخوض، والرؤى التى يعيش، والهوية التى إليها يتطلع فى الحياة والقصيدة، ولأن معالجة هذه الآليات تتطلب بحثا مستقلا، ولأن إمكان توسيع الإشارة إليها لا يتوفر هنا، فإننا نعلقها موضوعاً جديراً بالبحث والتقصى، ونذهب إلى قراءة ما تبقى لدينا من قصائد استدعت أسماء أقنعتها من (ألف ليلة وليلة)، مخصصين الفقرة التالية لقناع صلاح عبدالصبور: عجيب بن الخصيب.

مذكرات الملك عجيب بن الخصيب

ابن الخصيب، شخصية ثانوية، مغمورة، من شخصيات (ألف ليلة وليلة)، ذلك لأنه يقوم ببطولة حكاية جزئية ضمن حكاية «الحمال مع البنات»، ويظل معروفا على امتداد الحكاية باسمه النمطى: «الصعلوك الثالث»، غير أننا نعرف ـ منذ مطلع سرده لقصته، ومن خلال قوله للبنات، وللسامعين الآخرين: «إننى كنت ملكا ابن ملك، ومات والدى وأخذت الملك من بعده وحكمت وعدلت وأحسنت للرعية وكانت لى محبة فى السفر...»(٢٤)ـ أنه ملك تحول، بفعل خطأ ارتكبه إلى صعلوك حليق الذقن، متلف العين. وكذلك نعرف من خلال صوت الهاتف الذى يناديه وهو نائم تحت قبة النحاس فى جبل المغناطيس أن اسمه، أو كنيته، «ابن الخصيب». ولا يتكرر ورود الإشارة إلى هذه الكنية، إطلاقا، فى أى من مراحل القصة فتظل الشخصية معروفة باسمها النمطى.

وإذ يستل صلاح عبدالصبور اسم ابن الخصيب من حكايته المروية فى إطار الحكاية الإطار: «الحمال مع البنات»، وفى نطاق حكاية الإطار الكلى لـ(ألف ليلة وليلة)، فإنه لايستلهم أيّا من هذه الحكايات، ولا يعمل فى إطارها، بل يستل خيطاً من خيوط حكاية «الصعلوك الثالث» التى تتخفى تحت سطح الأحداث، ويحاول تعقبه باتجاه بداياته، فهو، أولا، يستل الصفة القديمة للصعلوك، أى صفته ملكاً، ثم يستل اسمه «ابن الخصيب»، ويعطيه اسما جديدا هو «عجيب» ويحول كنيته إلى لقب له فى سياق تكوين جديد لا يفقد معه الاسم الكلى صلته بالاسم القديم، بل ينبنى عليه، مستدعيا من خلال أسلوب عطف البيان الذى يحضر الصفة قبل الموصوف (الملك عجيب...) هوية أخرى للشخصية غير تلك المتحققة لها فى النص الذى منه استدعى الشاعر نواة اسمها، بانيا هذه الهوية من خلال تجربة جديدة شديدة البعد عن هذه التجربة المروية فى الحكاية، مع استمرار وجود الصلة الواهية بين التجربتين، من حيث إن خائضهما هو شخص واحد، وهو ملك وصعلوك فى آن، ولكنه إنسان فى كل حال.

ولأن هناك خيطا واضحا يصل، فى (ألف ليلة وليلة)، السندباد بابن الخصيب، من حيث إن كليهما محب للسفر، ومن حيث إن حكاية ابن الخصيب هى، فى جوهرها، حكاية تجربة بحرية واجه فيها ابن الخصيب الأهوال، ثم ارتكب خطأ أفقده مملكته، فإن إدراكنا للتناص بين حكايات السندباد وحكاية ابن الخصيب، يمكننا من إقامة الصلة بينهما بوصفهما شخصيتين تنطويان على جوهر واحد، مثلما يمكننا من إقامة صلة الملك عجيب ابن الخصيب بهما، بحيث نستطيع ونحن نقرأ تجربة القصيدة أن نبنى عالما أدبيا شاسعا، تتحرك فى طبقته الظاهرة تجربة الملك ـ القناع، وتتحرك فى طبقته الأولى تجربة الملك المسكوت عنها فى (ألف ليلة وليلة) ـ والتى يمكن أن نملأها، أو نعيد بناءها بطريقتنا

الخاصة، على نحو ما فعل الشاعر ـ بينما تتحرك فى طبقته التحتية الثانية تجربة الملك المروية فى (ألف ليلة وليلة)، ثم فى طبقته التحتية الثالثة تجربة الصعلوك المروية فى (ألف ليلة وليلة) أيضاً، فيما تتحرك فى طبقاته الأبعد غورا تجربة السندباد ـ الإنسان، وهو الأمر الذى يقيم صلة عجيب بن الخصيب بنموذجه الأصلى الأعمق حضوراً فى آدابنا وثقافتنا، بل فى الآداب والثقافات والتجارب الإنسانية: السندباد. وذلك على النحو الذى تتبدى فيه القصيدة ـ رغم أنها لا تحمل اسم السندباد ولا تشير إليه ـ وهى توسع من ثقافته، وتفتحه من حيث هو نمط أصلى، على مجال دلالى جديد، وعلى تجربة إنسانية جديدة.

تريد قصيدة «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» أن تتعقب ذلك الخيط الخفى: أحوال عجيب ابن الخصيب قبل أن تحوله التجربة من ملك إلى صعلوك، وهو الخيط الذى سكتت عنه الحكاية المروية فى (ألف ليلة وليلة) (٢٥). وإذ تنجح القصيدة فى فعل ذلك، برهافة شاعرية وبطاقات وتقنيات فنية عالية، فإنها لا تضيف إلى عالم (ألف ليلة وليلة) الذى تستلهمه وتبنى عليه، كى تعمل خارجه وتتجاوزه، فحسب، بل إنها أيضاً وفى سياق ذلك تكشف إحدى الكيفيات التى يمكن للأدب التقليدى أن يساهم من خلالها فى تجديد الشعر، وفى إقامة الصلة الدائمة بين ما يتناهى ومالا يتناهى فى حياة الإنسان وإبداعاته.

تقدم القصيدة نفسها، ومنذ عنوانها، بوصفها قصيدة تجربة، تتخلق وتصير، بالنسبة إلينا، فى نسيج النص، بينما هى تجربة قد انقضت، بالنسبة إلى بطلها، لأنها تحولت من الحياة إلى النص: «مذكرات...»، وهى تدعونا، فى كل حال، إلى قراءتها بوصفها تجربة إنسان متعين ـ ونموذجى أيضاً ـ مع الحياة، تماماً كما هو شأن القصائد التى أنجزنا قراءة لها. وكما هو شأن أغلب قصائد القناع، فمنذ البدء، يحدد عنوان القصيدة إحالة ضمير المتكلم: أنا، الذى سيواجهنا منذ مطلعها، وسيظل مهيمنا عليها، بتجلياته النحوية المختلفة، حتى النهاية، إلى الملك عجيب بن الخصيب، قناعاً للشاعر، وهو الأمر الذى يبعد الشاعر عن القصيدة، ويبدى القناع كأنا مستقلة، ومتمايزة، ليس عن أنا الشاعر فحسب، بل أيضاً عن أنا «ابن الخصيب» الذى يحتضن كتاب (ألف ليلة وليلة) تجربته القديمة، وذلك لأن القناع هو ناتج تفاعلهما، حيث يمتص خصائصها ويحولها إلى ذاته الباطنية العميقة، فيتجاوزها مع استمرار صلته الخفية بالشاعر، وصلته الظاهرة بالشخصية التى يحمل، كليا أو جزئيا، اسمها أو بعض مكوناته. وإذ يتبدى القناع متمايزا ومستقلا، فإن القصيدة المسندة إليه، تجربة وإبداعا، تحقق، من خلال ذلك وغيره، انفصالها عن الشاعر، وعن الشخصية، فتصير كيانا موضوعيا مستقلا بذاته، لا يقيم صلة، على مستوى التجربة والإبداع، إلا مع القناع.

وتلعب كلمة «مذكرات» فى مطلع العنوان دورها فى تعميق هذه الاستقلالية، وفى توليد الانطباع، منذ البدء، بأننا إزاء هذا الكيان المستقل الذى خطه قلم «عجيب بن الخصيب» أو الذى لم يكن الشاعر سوى مدون لما أملاه عليه، كما تلعب دورها فى تحضيرنا للدخول فى «خلوة قرائية»، كأنما نحن نخترق العالم الخصوصى لملك قديم ـ جديد، لنعرف أسراره وخفاياه من خلال «مذكراته» التى أوقعتنا الصدفة، أو الجهود الباحثة، عليها. وفوق ذلك، فإن كلمة «مذكرات» تولد الانطباع بقدم التجربة؛ بحيث يتواصل الماضى الذى حدثت فيه، مع حاضر القراءة، على النحو الذى يخرج القصيدة ـ التجربة عن محدودية الزمان والمكان، ويفتحها على الأزمنة كلها، والأماكن كلها، ويبدى ابن الخصيب ـ الملك العجيب ـ نمطا أصليا ونموذجيا ومتكررا.

تبدأ القصيدة ببؤرة تناص مع حكاية ابن الخصيب، ومع الفقرة التى يشير فيها إلى جذوره الملكية على وجه

التحديد، وتتحرك هذه البؤرة على ثلاث مستويات ـ أو آليات ـ التناص: الاقتباس، والتحوير، والإضافة المتجاوزة؛ فثمة تجاوب بين ما يرد في القصيدة وما يرد في الفقرة من حيث إن ابن الخصيب قد ورث الحكم، غير أن التحوير يقع من خلال الرغبة في تعميق هذه الفكرة، بالإشارة الواضحة إلى نقيضها، وهو الانقضاض على السلطة بحد السيف: «لم آخذ الملك بحد السيف»(٢٦)، أما الإضافة فهي كل ما ستقوله القصيدة بعد ذلك.

تحاول القصيدة، منذ مطلعها، أن تضفي على القناع صفة القدم، والتواصل في الزمان، فتجعله تجليا متأخراً بسبعة وعشرين ملكا سابقاً: «لم آخذ الملك بحد السيف، بل ورثته عن جدى السابع والعشرين..» [٢٥٣]، مما يولد وظيفة تحويل ابن الخصيب إلى نمط أصلى قادر على احتضان حزم دلالية وإيماءات متعددة ـ لعل أبرزها استدعاء تجارب السلالات الملكية عميقة الجذور في التاريخ الإنساني ـ وقادر على امتلاك القدرة العالية على التوصيل.

ولأن الجملة الاعتراضية الطويلة نسبيا، التي تعقب الجملة السابقة مباشرة، تتبدى بوصفها حواراً داخلياً يجريه ابن الخصيب مع نفسه، تضع أصالة هذ القدم، لا القدم نفسه، في دائرة الشك، فإنها لا تكسر حيازة القناع على صفة القدم، بل تذهب مباشرة، ودون إنتاج أية آثار جانبية سالبة، إلى تأدية الوظائف التي أقيمت كي تؤديها، إنها تشير إلى سمة أساسية من سمات القناع وهي: الشك، الشك حتى في جذوره وأصوله الملكية، وذلك على النحو الذى يوحي بحداثة المنظور الذى ينطلق منه القناع في رؤيته العالم ورؤيته ذاته، كما أنها ـ أى الجملة الاعتراضية ـ وفي تواشج عميق مع الوظيفة السابقة، تفصح عن بؤرة من بؤر التخليط التي تنتشر في جسد الواقع الذى عاشه ابن الخصيب، وفي ثنايا الماضى الذى إليه ينتمي: التخليط في الأنساب.

يضعنا مطلع القصيدة، أو مقطعها الأول، في دائرة الشك، ويكشف عن التخليط في الأنساب باعتباره واحدا من مظاهر التخليط التي هيمنت على الحياة التي عاشها ابن الخصيب قبل أن يصير ملكا، وقبل أن يتحول من ملك إلى صعلوك، وهكذا لا ندخل المقطع الثانى إلا ونحن مسكونون برؤية القناع المتشككة، ولأن هذا المقطع يضعنا في قلب القصر الملكى باعتباره «صورة للكون»(٢٧)، أو للمتجمعات التي تستند إلى فكر فلسفى رصين ورؤية متماسكة للحياة والعالم، فإن دائرة الشك تتجاوز مسألة التأكد من صفاء السلالات والأعراق، لتطال كل شئ.

يقع القصر الملكى في «غابة التنين» [٢٥٣]، أى في غابة القحط والجدب والموات على مستوى حياة الطبيعية، وهو قصر «يضج بالمنافقين والمحاربين والمؤدبين» [٢٥٣]، وحين يختار الملك الأب مؤدبا لابنه من بين حشد المؤدبين، فإنه لايختار أحداً غير المؤدب «جورجياس» رمز العقم والجدب في الأساطير القديمة؛ فهو مخلوق عجيب، يخلط في تكوينه خصائص الجنسين: الذكر والأنثى، ولأنه خليط، وليس وحدة عناصر متعددة ومتفاعلة، فإنه يعجز عن أن يكون طرفا في علاقة مخصبة، مثلما يعجز عن أن يكون في ذاته حالة مخصبة، أو كينونة تكتفى بذاتها ومكوناتها في توليد الخصب على مستوى الحياة الإنسانية. وبالتقاء التنين وجورجياس، فإنهما يتضافران معا للإيحاء بحالة الجدب والعقم العميقين اللذين يطالان كل مجالات ومظاهر الحياة في هذا القصر ـ الكون.

يستدعي المؤدب العقيم طرائق وآليات تأديب عقيمة، تفضى إلى بث التخليط الفكرى في ذهن ووجدان ابن الخصيب، إنه يدعوه إلى الاعتقاد بفلسفة هيراقليطس القائلة بالتحول المستمر: «هل ماء النهر هو النهر؟» [٢٥٤]، ثم يدعوه إلى الاعتقاد بسقراط؛ فيلسوف الشك والمواجهة: «سقراط ... محق حين تجرع

كأس الموت وما فر؟» [٢٥٤]، غير أنه، على نقيض ذلك، يدعوه إلى الإيمان بالخرافات فـ«الميت يحس دعاء الأهل إذا ما أودع فى القبر» [٢٥٤]، ثم يطالبه بتبنى رؤية للمرأة تحاشيه إقامة علاقة إنسانية سوية معها، ذلك لأن المرأة «فخ منصوب» [٢٥٤] عليه أن لا يأمن جانبها: «حتى لو جعلت فرش منامك/ نهديها أو فخذيها» [٢٥٤]. ولكن ابن الخصيب، المسكون بالشك، يخترق تعاليم مؤدبه العقيم «جورجياس»، فيذهب، على مجرى حال القصر كله، وعلى مجرى الملك نفسه، إلى التخليط الجنسى:

«ورغم تعاليمه قد عرفت النساء
إماء أبى كن حين يجن المساء
يجئن إلى يضاجعننى ويلاعبننى
ويفضحن لي ما يسر أبى» [٢٥٤ ـ ٢٥٥].

ما إن يموت الملك ـ الأب على فراش التخليط الجنسى «وفى كفه مزقة من رداء حرير» [٢٥٥]، حتى يضج القصر بالشعراء المنافقين الذين يقوم شعرهم، بدوره، على التخليط؛ فالملك الذى مات على فراش الشهوة المحرمة، يصبح هو «الملك الطاهر حتى فى الموت» [٢٥٥]، وهو أيضاً «الملك الغازى» [٢٥٥]، وأيضاً «الملك الصالح» [٢٥٥]، فيما يسمى الشعراء الملك الجديد: عجيب بن الخصيب «الملك العادل» [٢٥٥]، وذلك على الرغم من أنه عاش التخليط بكل ألوانه وأنماطه، وتربى على السفسطة الكلامية ـ التخليط الكلامى ـ فأضحى كائنا بلا وجه، ولا هوية.

ولا يتبدى التخليط فى الشعر من خلال توظيفه للارتزاق به؛ بحيث تقلب الحقائق إلى نقائضها، بل إنه يتبدى أيضاً ـ على مستوى البنية الفنية، من خلال تناقض المقال مع المقام، والإيقاع مع الحالة النفسية، ونبرة الصوت مع الدلالة، فقد يكون الصوت حيران أو فرحانا أو ريان أو أسيان أو غضبان، أو نديا بالدمع، أو ملآنا بالبهجة، أو فياضا بالأحزان، أو مبتهجا مبسوطا، بينما يظل الوزن واحدا، والإيقاع رتيبا لا يتغير، والقافية مطلقة الهيمنة هى القافية الميمية:

«ما أضجر هذى القافية الميمية
لن يسكت هذا الشاعر حتى يفنى حرف الميم» [٢٥٧].

وحين يموت الملك الأب الذى يرمز إلى السلطة الفردية المطلقة، أو الأنظمة الشمولية، أو إلى القوى العليا المهيمنة على حياة الكون، أو إلى غير ذلك مما يدور فى إطار هذا المجال الدلالى، أو سواه، فإن الملك الجديد: عجيب بن الخصيب، يجد نفسه وحيداً، فى مواجهة العالم، وعاجزاً عن تحمل مسؤوليات الحكم والسيادة، ذلك لأن ما يحوزته من طاقات وإمكانات، سمحت له السلطة الميتة بالتزود بها، لا تؤهله لمثل هذه المسؤولية، كما أنه، فى ضوء الشك الذى يسكنه، وإرادة التمايز الذاتى والخصوصية، لايستطيع أن يكون صورة عن الأب، سيما أنه يشك فى أن يكون الملك الذى مات هو أبوه الأصلى.. إنه لا يريد أن يغرق فى التقليد، كما أنه لايستطيع أن يحقق ذاته المتميزة المستقلة، وذاك أحد أوجه السخرية المأساوية فى تجربة عجيب بن الخصيب، الذى يمكن أن تنسحب دلالته على مجالات وأنشطة إنسانية بالغة التعدد.

ليس بحوزة ابن الخصيب، على مستوى الامتلاك الفعلى، غير فكر مهوش مختلط، وهوية متشظية، وتجربة حياتية عقيم، لم تعطه من الخبرة المكتسبة غير تلك الطاقات السالبة التى تؤهله للإغراق، كأبيه! فى حياة التخليط والنفاق، ولكنه، وقد أدرك، عبر التجربة العقيم، سر هذه الحياة ـ وذاك ناتج التجربة الخاسرة ـ فسئمها، يبدأ رحلة بحثه عن الحقيقة المستمرة، فيصير له وجهان: وجه الملك، ووجه الإنسان المشوق إلى المعرفة والمتطلع إلى رؤيا اليقين:

«في مجلس الصبح أنا تاج وصولجان
تقطيب عينين وبسمتان
أو بسمة تعقبها تقطيبتان
وكل حال لها أوان
لكنني في مخدعي إنسان
وافزعي من المساء إذ أطل
وافزعي من حيرة الأفكار في السبل
أبحث في كل الحنايا عنك يا حبيبتي المقنعة
يا حفنة من الصفاء ضائعة» [٢٥٧ ـ ٢٥٨].

ثمة وراء ذلك الزيف المطلق، حقيقة جوهرية، غير أن هذه الحقيقة غائبة، مستسرة ضائعة، وراءها يلهث راكضاً ابن الخصيب الإنسان، وينساها الملك ـ السلطة... فأين؟ أين تختفي هذه الحقيقة؟ وكيف تتقنع؟

يجرب ابن الخصيب ـ الإنسان أن يجدها في الجسد، أي في الجنس، فيكتشف أن عثوره عليها ليس إلا وهما، «سرابا أو زبدا» [٢٥٨] فيدخل «غيابة الكؤوس والحشيش والأفيون» فلا يعثر عليها في هذه الغيابة الزرقاء التي ترمز إلى سلوك حياتي ـ اجتماعي، مثلما ترمز طرائق معينة لتلقي المعرفة، فيتفتق ذهنه عن طريقة تحتوي أشكال السلوك، وكل الطرق المعرفية التي يتصور أنها تنطوي على احتمال إمكان أن تصله بالحقيقة المطلقة أو بالجوهر الخفي، فيعد لنفسه خليطا هو أشبه بـ«وصفه سحرية» تدخله، حال تعاطيها، عالم الحلم أو الرؤيا:

«لقد خلطت أكئوسا بأكئوس كثار
ثم مزجت أخضراً بأسود بنار
شممت خلطة البهار، ثم غصت في البحار»
[٢٥٩].

والغوص في البحار، في هذا السياق، هو الموازي الشعري، الكنائي، للرؤيا الكابوسية، أو للأحلام الكابوسية التي يفضي إلى الدخول فيها ذلك التخليط في أساليب وطرق الإدراك والتعرف، ذلك أن الغاية تصبح من نوع الوسيلة التي اعتمدت للوصول إليها. فإذ تختلط الحواس والوسائل لتعمل في وقت واحد، دون انتظام، فإن عملها المضطرب يقود إلى رؤية مضطربة، كابوسية، خليط رؤيوي، أو رؤياوي، فتضيع الحقيقة في غيابات التخليط، ولا يتم الوقوع على الرؤية، ولا الدخول في الرؤيا. وهكذا يدخل ابن الخصيب عالما كابوسيا، لا رؤياوياً، عالما تختلط فيه الحواس، فلا تتمكن أي منها أن تؤدي وظيفتها، تماماً، كما هو حال العقيم جورجياس الذي تختلط فيه الذكورة والأنوثة، فيصير كائنا بلا هوية، بلا جوهر، وهكذا العالم في رؤيا ابن الخصيب الكابوسية: عالم مختلط، جدب، عقيم، تختلط أو تتناسخ فيه الأشياء والكائنات فتفقد هوياتها:

«رأيت رأي العين طائرا برأس قرد
وحينما أراد أن يقول كلمة نهق
كان له ذيل حمار
...
ثم ...
رأيت في المنام أنني أقود عربة
تجرها ست من المهاري
تجوب بي الوديان والصحاري
وفجأة تحولت خيولها قطاطا» [٢٥٩].

ومع تحول الخيول إلى قطط ينقلب خط سير العربة، فلا تتقدم بل «تمشي إلى الوراء» [٢٥٩] ـ وهنا تخليط آخر في إيقاع الخطوات وفي اتجاهات الزمن ـ وتتحول عيون القطط إلى نجوم، فيهيأ لابن الخصيب أن الحقيقة كامنة فيها، ولكن هذا الوهم يأخذ في التلاشي، حين يصير النجم القطبي دبا قطبيا، فيغيب الجوهر المنير، ولايتبدى منه أي شيء؛ بل إنه ينقلب إلى نقيضه حين

يكشف الدب القطبي ـ الحقيقة الزائفة المتصورة على أنها حقيقة جوهرية مطلقة ـ عن وحشيته، إنه يقتنص الإنسان الباحث عن الحقيقة الجوهرية، ويغلق أمامه أبواب البحث عنها، إذ يأخذه بفكه، بين أسنانه ـ سلطة قاهرة شمولية ـ ليقذف به من علو شاهق ليحطمه، أو ليوهمه بأنه هو الحقيقة المبحوث عنها، وما هو فى حقيقته إلا وهم يتخيله الوعى الإنسانى العاجز المكبوح، أو يعلق به، خلاصاً من ضناء البحث عن الحقيقة المقنّعة، أو الاقتراب من الكشوفات المعرفية التى تفضح ضآلة الوعى المؤمن بإطلاقية الحقيقة، وشقاءه.

وإذ يقتنص الدب ابن الخصيب بين أسنانه: «إنى أتدلى من أسنان الدب الأبيض» [٢٦٠] ويعلقه بفكه: «علقت بفك الدب الأبيض» [٢٦٠]، فإننا نقرأ من بين دلالات كثيرة لهذه الصورة الشعرية الرامزة، دلالة أن تكون تعبيراً عن اقتناص الحقيقة للإنسان إذ يفنى عمره دون وصول إليها، وهو الأمر الذى ينطوى على نسبية الحقيقة وزمانيتها. وقد نقرأ فى هذه الصورة ـ الرمز المفتوح دلالة تشير إلى وحشية الفكر الشمولى الذى يأخذ من الحقيقة الجانب الذى يراه، أو يناسب تأبيد نفسه ومصالحه، فيجعله الحقيقة كلها، ويتبناه، ويحاول فرضه، حقيقة جوهرية مطلقة، تعلو على الأزمنة، وتتسامى بنفسها فوق حاجات الإنسان ومتطلبات حياته المتغيرة.

وعند لحظة السقوط من غيابة الكابوس إلى أرض الواقع، تنتهى رحلة ابن الخصيب، وتمثل هذه اللحظة بؤرة تتجمع فيها الدلالات الجزئية للقصيدة، كى تنفجر ناشرة نفسها فى فضاء النص وفضاء العالم؛ فها هو ابن الخصيب ـ الإنسان، يصرخ بخدام القصر (الكون) وبجنده وحراسه وضباطه وقادته، أى بالبشر جميعاً، أن:

«مدوا حول الكرة الأرضية نسج الشبكة كى
يسقط فيها ملككم المتدلى».

هكذا تنضاف إلى دلالات ابن الخصيب من حيث هو رمز هذه الدلالة السامية التى تجعله رمزا للإنسان المعاصر الباحث عن الحقيقة فى عالم مضطرم بالزيف، ملئ بالأكاذيب، ففى سقوطه من أعالى الكابوس ـ باللمفارقة! ـ إلى قلب الشبكة الأرضية، ما يوحى بأن الحقيقة كامنة فى شبكة علاقات الواقع وأن الطريق إليها يكمن فى تحليل هذه العلاقات عبر تفكيك خيوط هذه الشبكة، وإدراك خصوصية نسيجها، وهو الأمر الذى يؤكد أن الحقيقة نسبية دائماً، إذ لا وجود لحقيقة مطلقة فى واقع الحياة والتاريخ. وقد يكون فى آخر بيت من القصيدة: «سقط الملك المتدلى جنب سريره» [٢٦٠] ما يوحى، مرة أخرى وأخيرة، بأن العثور على الحقيقة لا يتم عبر كوابيس النائم، المتشظى الهوية، بل يتم، دائما، عبر يقظة الرائى، ورؤية اليقظ.

*

نتوقف الآن عند قصيدة القناع الرابعة التى تستلهم، على نحو غير مباشر، شخصية من شخصيات (ألف ليلة وليلة) وتلك هى قصيدة «العرندس» للشاعر معين بسيسو. ونظراً لأن هذه الشخصية قد وصلت للشاعر عن طريق نص ثان سبق له التناص مع النص المصدر: (ألف ليلة وليلة) مباشرة؛ بحيث يتبدى هذا النص وسيطاً، أو قناة، تواصل الشاعر عبرها بالنص المصدرى ـ المنبع، فإن ذلك يوجب علينا التوقف عند هذا النص الوسيط الذى يحمل عنوانه اسم الشخصية التى استدعاها الشاعر للتوحد بها، ولإطلاق اسمها على القناع.

العرندس:

تنبنى قصة فكاهية للأطفال، أعدها كامل كيلانى، واختار لها عنوان «العرندس»[٢٨]، على إعادة صياغة لحكاية «الخياط والأحدب واليهودى والمباشر والنصرانى فيما وقع بينهم»[٢٩]، ويجرى معد القصة

عمليات استبدال وتحوير تتلاءم مع توجيهها للأطفال، وتحاول تعديل جانب من إيحاءاتها الدلالية التي تتحرك في (ألف ليلة وليلة) في إطارها؛ حيث يتم استبدال أسماء الشخصيات التالية: الطبيب، الخادم، العجوز، التاجر، المؤذن، الشرطي، القاضي، والجلاد، بأسماء الشخصيات التالية: الطبيب اليهودي، الجارية السوداء، المسلم، النصراني، حارس السوق، الوالي، والسياف، على التوالي، فيما تظل الأحداث متشابهة، وإن لم تكن متطابقة تماماً.

وأيا يكن أمر آليات التناص التي تحكم عملية إعادة صياغة وتوجيه هذه القصة المستدعاة من (ألف ليلة وليلة)، فإن الذي يعنينا، في إطار موضوع هذه الدراسة، هو أن الشاعر معين بسيسو قد أخذ الاسم الذي أعطاه ـ أو اختاره ـ كامل كيلاني لبطل قصته، ليطلقه على قناعه، وليجعل منه عنوانا إفراديا بسيطا يسم القصيدة: بالعرندس.

تفضى إضافة «الـ» التعريف إلى الاسم: عرندس، إلى تعيين إحالته إلى شخصية محددة، ولأن الاسم معرف في كلا العنوانين، أي في عنوان القصة والقصيدة، ولأن كلا العنوانين لا يتكون إلا من الاسم فقط، فإن هذا يقيم الصلة بينهما، بوصفه اسما واحداً لشخصية واحدة، موحدة الهوية والدلالة، وذلك على الرغم من أننا لا نعرف من أين جاء هذا الاسم، ولا ندرى كيف تسنى للخيال الشعبي أن يجعله علماً على شخصية الأحدب، بحيث تبدى العرندس رديفاً لغويا لأحدب (ألف ليلة وليلة)، دون أن توجد له دلالة لغوية معجمية تصله بالخصائص التي يحوزها باعتباره شخصية ساخرة، أو شخصية ترمز إلى فكرة الموت والانبعاث، بأسلوب حكائي، شعبي، بسيط جداً، وساخر.

على هذا النحو الساخر يتبدى العرندس نمطاً أصلياً من الأنماط التي يقدمها الأدب التقليدي (البدائي والشعبي)، وهو يتصل، بالتواء وسخرية، بآلهة الخصب القديمة؛ إذ يظل على امتداد القصة [30]، ومنذ أن يبتلع السمكة فتقف في حلقه، ميتا، إلى أن يعود إلى الحياة في نهايتها، حين يلكمه الوزير[31] لكمة قوية على ظهره، فتقفز السمكة من حلقه، ويعود من فوره إلى الحياة.

ويبدو أن أبرز سمة لفتت إليها الشاعر في شخصية العرندس، هي قدرته على الحضور في كل زمان ومكان، حتى في حالة موته، لإثارة أجواء القلق المغير، فيذهب، في ضوء هذه السمة، ليتوحد به ولينطقه قصيدة قناع قصيرة تتكون من مقطعين فقط، هي قصيدة: العرندس.

ولعل أول ما يلفت الانتباه في عنوان هذه القصيدة هو أنه ـ على نحو ما هي عناوين قصائد القناع القصيرة ـ عنوان بسيط، إفرادي، لا ينطوي على إمكان توليد بنية عميقة تجاوز بنيته السطحية (اللفظية)، ذلك لأن البنية العميقة تتأسس ـ كما لاحظنا في عناوين القصائد ـ على العلاقات المتولدة عن تفاعل العناصر المكونة وعن حركتها الدلالية المتعالقة، ولذلك فإن العنوان الإفرادي البسيط يعجز عن توليد المفارقات، وأداء الوظائف التي أدتها، وتؤديها، العناوين المركبة، ولكنه يظل منطويا على الإحالة المباشرة إلى شخصية، أو كينونة، مغايرة للشاعر، ودون أن يفصح عما إذا كانت هذه الشخصية حاضرة في القصيدة باعتبارها قناعاً للشاعر، أو شخصية شعرية ليست قناعا، أو مثيلا أليجوريا، أو غير ذلك، بحيث لا ينحل هذا الالتباس إلا مع الدخول في عالم النص، واكتشاف الضمير المهيمن عليه، وتحديد الشخصية أو الكينونة التي يحيل إليها من خلال تحليل علاقات النص وإحالات الضمائر.

وإذ تتميز قصيدة القناع بهيمنة ضمير المتكلم عليها، ولأنها غالباً ما تبدأ به، فإن الالتباس يأخذ في التلاشي منذ مطلع القصيدة؛ حيث تفصح القصيدة عن

نفسها باعتبارها قصيدة قناع، وهكذا نصغى لصوت العرندس مخاطباً القوى المسيطرة على النص:

«أنا العرندس
أتيتكم على جناح نورس
ما دام هذا العصر عصركم
يا أيها الذئاب
عصر الدفوف والطبول والأبواق
أبوكمو أنا العرندس
أتيتكم على جناح نورس»(٣٢).

المجئ الدائم، حتى فى حالة الموت، هو إذن السمة الوحيدة التى تصل عرندس القصيدة، بعرندس القصة، بأحدب (ألف ليلة وليلة). وإذا ما كان انتقال العرندس، ميتا، من مكان إلى آخر، يولد حالة من الرعب عند من يعثر عليه فى القصة، فإن مجئ العرندس ـ الشاعر، على جناح طائر النورس يولد ـ أو هكذا يفترض النص ـ حالة من الرعب عند أولئك الذين تسيدوا وأمسكوا زمام حركة الحياة، فأوقفوها عن الدوران والفعل المغير. ولكنه، فى الوقت نفسه، يبث تطلعاً لاهباً إلى تجاوز المأساة بالشعر الساخر، أو بالشعر الصارخ، الذى يصير معه الشاعر عرندساً، وتصير معه القصيدة سمكة تقفز من حلقه إلى بحر الحياة.

وأيا كان تقييمنا لهذا النوع من الشعر، من حيث قيمته الفنية أو وظيفته الاجتماعية والتعبوية، فإننا نعالج هذه القصيدة ـ الصرخة من منظور تأثرها، من حيث هى قصيدة قناع، بـ(ألف ليلة وليلة). ولأن دافع التقنع، هنا، سياسى أصلا، فإننا نلاحظ أن القصيدة، ما عدا تلك السمة التى أشرنا إليها، تنزاح بالعرندس، وبالتجربة التى يوصل إلينا نتائجها المجردة، أى الأفكار والمقولات، عن القصة الفكاهية وعن حكاية الأحدب، انزياحا تاما، فلا تجعل من أى منهما بنية تحتية تتحرك تحت مستوى السطح الظاهر للنص، لاتتناص معهما على أى من مستوى الحضور أو الغياب، لاتجعل من العرندس أو الأحدب نظيرا فولكلوريا نلمحه فى إيقاع حركة العرندس فى القصيدة، ولذلك كله تفقد القصيدة صلتها بعالم قصائد التجربة ـ بمعناها العميق ـ ولكنها تظل قصيدة تجربة سطحية تتحرك على مستوى واحد، من حيث إنها تنطق صوتا مغايرا للشاعر، هو صوت القناع الذى خاض التجربة خارج القصيدة، ثم أعطانا فى القصيدة نتائجها، من وجهة نظره، محوّلة إلى «بيان» أو «منشور سياسى».

إن اقتصار القناع، فى هذه القصيدة، على أداء وظيفة الدرع الواقى، والبوق، وعدم استثمار الوظائف الأخرى الكثيرة التى يمكن أداؤها لإنجاز البنى الموضوعية، والدرامية، والرمزية، لأية قصيدة قناع، قد حال دون الشاعر وإمكان تحويل قصيدته إلى قصيدة تجربة حيوية وحية، وجعلها قصيدة ـ صرخة تطلق فى وجه العالم، فتغيب مع موت صداها، وذلك على الرغم من المجئ الدائم للعرندس من الموت.

لقد حاول الشاعر أن يفيد من القناع فى تضخيم ملامح الوجه، وتجهير الصوت، كى يوصل فكرته وصوته إلى الجماهير لتتواصل معه، وتنهض، وهو الأمر الذى يذكرنا بوظيفتين من الوظائف الكثيرة التى لعبها القناع فى المسرح القديم؛ حيث كان مطلوبا منه أن يضخم الملامح، وأن يجهّر الصوت كى يتمكن الممثل من توصيل ملامحه وصوته، ومن توصيل رسالته إلى «الجماهير» القابعة فى مسرح مترامى الأطراف.

الهوامش

(١) أنس داود، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢، ص ١٣٥.

(٢) ت. س. إليوت: **الشعر والشعراء**، ترجمة: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩١، ص ٧٢.

(٣) يوسف الخال: **الحداثة في الشعر**، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٨، ص ٧٩.

(٤) المرجع السابق: ص ٨١.

(٥) المرجع نفسه: ص ٨١.

(٦) المرجع نفسه: ص ٨١.

(٧) المرجع نفسه: ص ٨١.

(٨) المرجع نفسه: ص ٨٠.

(٩) المرجع نفسه: ص ٨٠.

(١٠) المرجع نفسه: ص ٨٠.

(١١) روبرت لانغبوم: **شعر التجربة، المونولوج الدرامي في التراث الأدبي المعاصر**، ترجمة: علي كنعان، وعبد الكريم ناصيف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د. ط، ١٩٨٣، ص٤١.

(١٢) المرجع السابق: ص ٤١.

(١٣) نورثرب فراي: **تشريح النقد، محاولات أربع**، ترجمة: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، عمّان، د. ط، ١٩٩١، ص ١٣١.

(١٤) المرجع السابق: ص ١٢٥؛

(١٥) يوسف الخال: مرجع سابق، ص ٨٠.

(١٦) المرجع السابق: ص ٨٠.

(١٧) جابر عصفور: **أقنعة الشعر المعاصر**، مجلة **فصول**، المجلد الأول، العدد الرابع، القاهرة، يوليو ١٩٨١، ص ١٢٣.

(١٨) جان كوهن: **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٩، ص ٦١.

(١٩) لمزيد من التفصيل والشرح انظر: جابر عصفور: المرجع السابق، ص ١٢٦.

(٢٠) خليل حاوي: **ديوان خليل حاوي**، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٩، ص ١٩٥، وبدءاً من المقتبس التالي سنكتفي بالإشارة، داخل المتن، إلى رقم الصفحة.

(٢١) في ٢٠ يونيو ١٩٨٢، أثناء الغزو الإسرائيلي للبنان، انتحر الشاعر العربي الكبير خليل حاوي.

(٢٢) خليل حاوي: المصدر نفسه، ص ٢٢٥، وسنكتفي، بعد ذلك، بالإشارة إلى رقم الصفحة.

(٢٣) إميل معلوف: **رؤيا نعمة مكتملة**، مقال منشور ضمن ديوان خليل حاوي السابق ذكره، ص ٤٣٤.

(٢٤) **ألف ليلة وليلة**، المكتبة الثقافية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١، المجلد الأول، ص ٨٣.

(٢٥) يقول صلاح عبدالصبور في هذا الصدد: «قد حاولت في هذه القصيدة أن أذكر ما فات ألف ليلة وليلة وهو حال عجيب بن الخصيب قبل رحلته التي حولته من ملك إلى صعلوك». صلاح عبدالصبور: **حياتي في الشعر**، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٩، ص ١٠١.

(٢٦) صلاح عبدالصبور، **ديوان صلاح عبدالصبور**، دار العودة، بيروت، د. ط، ١٩٨٦، ص ٢٥٣. وسنكتفي، بعد ذلك، بالإشارة، داخل المتن، إلى رقم الصفحة.

(٢٧) يقول صلاح عبدالصبور: «إن هذا البلاط هو صورة للكون». **حياتي في الشعر** ص ١٠١، ومن الممتع، والمفيد، أن يراجع القارئ قراءة صلاح عبدالصبور لقصيدته «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» ويقارنها بقراءتنا، أو بقراءات أخرى. راجع للمقارنة: **حياتي في الشعر** ص ١٠١ وما بعدها.

(٢٨) كامل كيلاني: **العرندس**، سلسلة قصص فكاهية للأطفال، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السابعة عشر.

(٢٩) **ألف ليلة وليلة**، المجلد الأول، ص ١٣٨ وما بعدها.

(٣٠) وكذلك أيضاً في الحكاية.

(٣١) قارن بـ **ألف ليلة وليلة** الليلة الخامسة والأربعين، المجلد الأول ص ١٩٩.

(٣٢) معين بسيسو: **الأعمال الشعرية الكاملة**، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩، ص ٤٩٩.